Gesammelte
Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Zweite Auflage.

Neunter Band.

(Mit 6 Plänen zu dem provisorischen Bühnenfestspielhause zu Bayreuth.)

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1888.

Zur Beachtung:

Die dem vorliegenden Bande angehängte tabellarische Gegenüberstellung der Seitenzahlen der ersten und zweiten Auflage soll zur leichteren Auffindung der von anderen Seiten unter Hinweis auf die erste Auflage citirten Schriftstellen aus demselben dienen.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871) . . . 1

Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier . . . 3

Erinnerungen an Auber 42

Beethoven 61

Über die Bestimmung der Oper 127

Über Schauspieler und Sänger 157

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's 231

Sendschreiben und kleinere Aufsätze:

1. Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler 258
2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen . 264
3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna 287
4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna . . 291
5. An Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der klass. Philologie in Basel 295
6. Über die Benennung „Musikdrama" 302
7. Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin 308

„Bayreuth“:
1. Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen“ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten 311
2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben . . 322
Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

An das deutsche Heer vor Paris.

(Januar 1871.)

Was schweigt es doch im deutschen Dichterwald?
Versang „Hurrah Germania!“ sich so bald?
Schlief bei der Liedertafel-Wacht am Rhein
beruhigt sanft „lieb Vaterland“ schon ein?
Die deutsche Wacht,
da steht sie nun in Frankreich's eitlem Herzen;
von Schlacht zu Schlacht
vergießt ihr Blut sie unter heißen Schmerzen:
mit stiller Wucht
in frommer Zucht
vollbringt sie nie geahnte Thaten,
zu groß für euch, nur ihren Sinn zu rathen.

Das eitle Wort, das wußte freilich Rath,
da im Geleis es sich gemüthlich trat:
der Deutschen Lieder-Klang und Singe-Sang,
man wähnte, selbst Franzosen macht' er bang.
Du treues Heer,
hast du's mit deinen Siegen nun verbrochen,
daß jetzt nur mehr
in Kammerreden wird von dir gesprochen?
Das hohe Lied
dem Siege-Fried
jetzt singen ängstlich Diplomaten,
vereint mit ärgerlichen Demokraten!

„Zu viel des Sieg's! Mög't ihr bescheid'ner sein:
begnügt euch friedlich mit der Wacht am Rhein!

Laßt uns Paris, wo sich's so hübsch verschwört,
und seid zufrieden mit der Schlacht bei Wörth!" —
Doch unbethört
in ernstem Schweigen schlägst du deine Schlachten:
was unerhört,
das zu gewinnen ist dein männlich Trachten.
Dein eig'nes Lied
in Krieg und Fried'
wirst du, mein herrlich Volk, dir finden,
mög' drob auch mancher Dichterruhm verschwinden!

Das Lied, blick' ich auf deine Thaten hin,
aus ihrem Werthe ahn' ich seinen Sinn:
fast klingt's wie: „Muth zeigt auch der Mameluck",
dem folgt: „Gehorsam ist des Christen Schmuck". —
Es ruft der Herr:
und ihn versteht ein ganzes Volk in Waffen,
dem Ruhmgeplärr'
des Übermuth's ein Ende da zu schaffen.
Es rafft im Krampf
zu wildem Kampf
sich auf des eitlen Wahn's Bekenner:
der Welt doch züchtet Deutschland nur noch Männer.

Drum soll ein Deutscher auch nur Kaiser sein,
im welschen Lande solltet ihr ihn weih'n:
der treuen Muth's sein Werbeamt erfüllt,
dem sei nun seiner Thaten Werth enthüllt.
Die uns geraubt,
die würdevollste aller Erdenkronen,
auf seinem Haupt
soll sie der Treue heil'ge Thaten lohnen.
So heißt das Lied
vom Siege-Fried,
von deutschen Heeres That gedichtet.
Der Kaiser naht: in Frieden sei gerichtet!

Eine Kapitulation.

Lustspiel in antiker Manier.

Vorwort.

Bereits während des Beginnes der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere, gegen das Ende des Jahres 1870, erfuhr ich davon, daß der Witz deutscher Theaterstückschreiber sich der Ausbeutung der Verlegenheiten unserer Feinde für die Volksbühne zuwendete. Ich konnte hierin, namentlich da die Pariser schon vor dem Beginne des Feldzuges unser sicher vorausgesetztes Unglück zu ihrer Belustigung sich vorgeführt hatten, so wenig etwas Anstößiges finden, daß ich sogar die Hoffnung schöpfte, es werde endlich einmal guten Köpfen gelingen, in der volksthümlichen Behandlung solcher Gegenstände sich originell zu erweisen, wogegen bisher selbst in der tiefsten Sphäre unseres sogenannten Volkstheaters Alles nur bei schlechter Nachahmung der Pariser Erfindungen verblieb. Meine lebhafte Theilnahme hierfür steigerte endlich meine Erwartung zur Ungeduld: in einer gut gelaunten Stunde entwarf ich selbst den Plan eines Stückes, wie ich es etwa erwarten zu dürfen wünschte, und in wenigen Tagen war es, als heitere Unterbrechung in ernsten Arbeiten, so vollständig ausgearbeitet, daß ich es einem jungen, damals bei mir sich aufhaltenden, Musiker zu dem Versuche, die nöthige

Musik dazu anzufertigen, übergeben konnte. Das größere Berliner Vorstadt-Theater, dem wir das Stück anonym anbieten ließen, wies es zurück; durch welche Wendung mein junger Freund sich von einer großen Angst befreit fühlte: denn nun gestand er mir, daß es ihm unmöglich gefallen sein würde, die hierfür wirklich nöthige Musik à la Offenbach zusammenzusetzen; woraus wir denn erkannten, daß zu Allem Genie und wahre Naturbestimmung gehöre, welches beides wir nun in diesem Falle Herrn Offenbach aus vollem Herzen zuerkannten.

Wenn ich jetzt meinen Freunden den Text der Posse noch mittheile, so geschieht dieß ganz gewiß nicht, um die Pariser nachträglich noch lächerlich zu machen. Mein Süjet zieht keine andere Seite der Franzosen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Thorheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken. Wenn ein so verdrießliches Thema, dessen unabweisbares Aufdrängen gerade mir manchen guten Tag verdirbt, in glücklicher Stunde sich nun aber einmal heiter und harmlos belachenswerth darstellte, so möge es jetzt meine Freunde nicht verdrießen, wenn ich durch die Mittheilung meiner scherzhaften Dichtung (zu welcher die richtige Musik zu finden uns allerdings unmöglich blieb) ihnen dieselbe flüchtig befreiende Stimmung zu erwecken versuche, welche ich für Augenblicke durch ihre Abfassung gewann.

Personen.

Victor Hugo.
Chor der Nationalgarde:
- Mottü, Bataillonskommandant. ⎫
- Perrin, Operndirektor. ⎪
- Lefèvre, Legationsrath. ⎪
- Keller, ⎱ Elsässer. ⎬ Chorführer.
- Dollfuß, ⎰ ⎪
- Diedenhofer, Lothringer. ⎪
- Véfour, Chevet, Vachette. ⎭

Jules Favre, ⎫
Jules Ferry, ⎪
Jules Simon, ⎬ Mitglieder der Regierung.
Gambetta, ⎭
Nadar.
Flourens, Mégy und Turko's.
Pariser Ratten.

Paris, im Spätherbst 1870.

Schauplatz.

Das Proscenium, bis in die Mitte der Bühnentiefe, stellt den Platz vor dem „Hôtel de ville" in Paris vor, und wird im Verlaufe des Stückes im Sinne der antiken „Orchestra" verwendet; in der Mitte steht, statt der „Thymele" ein Altar der Republik, mit der Jacobinermütze und den „Fasces" darauf; er hat nach vorn eine Öffnung, welche ihm das Ansehen eines dem Publikum zugewendeten Souffleurkastens giebt. Die antike Treppe, welche von zwei Seiten zu dem erhöhten Theile der hinteren Bühne hinaufführt, stellt den Balkon des pariser Stadthauses dar, welcher mit dem unteren Geschoß einzig von dem Gebäude übrig geblieben ist: darüber ist nichts wie Luft zu sehen, aus welcher bloß die Spitzen der Notre-Dame und des Panthéon hervorragen; rechts und links wird der Vorderraum durch die kolossalen Statuen von Straßburg und Metz begrenzt. — Tagesanbruch. Von allen Seiten her hört man Trommeln die Reveille schlagen.

Victor Hugo

(steigt aus der Tiefe unter dem Altar mit dem Kopfe hervor, und arbeitet sich bis an die Ellenbogen aus dem Souffleurloche empor. Er stöhnt und wischt sich den Schweiß von der Stirne).

Ha! endlich athm' ich dich, du Luft der heil'gen Stadt!
Paris, oh mein Paris, das mich so nöthig hat!

Ich komme, ja ich kam, und bin schon wirklich da,
beschreiben werd' ich bald, wie das von mir geschah! — —

Mein Gott! — ich rede in Alexandrinern! Wie kommt mir der klassische Rückfall an, da ich doch ganz von Romantik erfüllt bin? Nur in meiner merkwürdigen Prosa kann ich die Wunder meiner Wanderung berichten! „Les misérables“! — Ja, was ich darin beschrieben, habe ich ganz so jetzt durchgemacht! Unglaublich! Das konnte nur ich zu Stande bringen. Ha! was Begeisterung bei genauem Studium nützen kann! Daß ich die Kloaken der heiligen Stadt so sorgfältig studirt, hat mich auf den Pfad der Rettung für die ganze Civilisation geleitet! —

Dieß der Weg aus der Verbannung zur Heimath für deinen immensen Poeten, oh „France“! Scheußliche Wonneschauer durchbeben mich noch, da ich jetzt dieser Wanderung durch deine Eingeweide gedenke, oh Paris! Ich kannte den Zugang, wie kein Anderer: ein Zauberdruck meiner magischen Hand erschloß ihn mir: hier bin ich, nicht durch die Preußen hindurch, sondern unter ihnen hinweg. Enorm! Aber, Genie muß man haben, und dazu opferwillig sein, wie es meine wohlgepflegte Passion ist: Jeder weiß das! — Aber was schwatze ich davon? Besser, ich spare das Alles für meinen neuesten Roman auf! „Dieu“! Soll das ein Roman werden: für 120 Bände habe ich nur an dieser höchst fabulösen Rückkehr nach Paris Stoff. — Jetzt schau', Victor, wo du bist. Dein Instinkt führte dich sicher; hier muß der Grève-Platz sein, denn deutlich spürte ich schon unten, daß hier Esmeralda gehängt wurde. (Beiläufig: so etwas schreibt mir Keiner wieder nach, — selbst Gutzkow und Laube nicht.) Doch keine Zerstreuung! Meine Sendung ist heilig, wie ich durchaus es selbst bin. (Er streckt sich weiter heraus, und sieht sich um.) Ja — aber wo bin ich? Was steht mir über dem Kopfe? Daß ist kein Galgen? Doch aber wohl ein Schaffot, vielleicht eine heilige Guillotine? — Hm! Ist das der Grève-Platz? — Doch, doch! — Nur kenne ich mich nicht aus: das Hôtel de ville hatte doch höhere Etagen?

Dumpfe Stimmen von unten (durch Sprachröhre).

Victor! Victor! Halte dich zu uns! —

Hugo.

Ha! was ist das? Man ruft mich in den Kloaken? (Er wendet sich mit dem Kopfe rückwärts hinab.) Wer ist da unten? —

Stimmen.

Wir sind's! Einer und der Andere! Die ächten Schutzgeister von Paris!

Hugo.

Wirklich? — Bei Gott, eure Stimmen grunzen sympathisch! Aber wie heißt ihr?

Eine Stimme.

Flourens, sprich du!

Flourens' Stimme (unten).

Victor! Victor! Ich sage dir! Halte dich zu uns! Fliehe die Luft, dort herrschen Schwindelgeister! Bleib' bei uns; wir sind die Eingeweide von Paris und haben auch zu essen! —

Hugo.

Welcher Zerriß um mich! Könnt' ich mich zertheilen! — (Ein lustiger Marsch von Militärmusik nähert sich dem Vordergrunde.) Horch! Ist das nicht die Marseillaise? —

Flourens' Stimme.

Was geht's dich an? Lass' die Narren! —

Hugo.

O Wonneklänge! Zwar bin ich nicht musikalisch, aber die Marseillaise erkenne ich auf vier Meilen Ferne! Ich muß, ich muß hinauf! —

Stimmen.

Herab zu uns! Noch ist's nicht Zeit! —

Hugo.

Ja, ja! Gewiß! Ich halte es mit euch Eingeweiden! Nur laßt mich erst den längst mir verklungenen muthigen Klängen lauschen! —

Der Chor der Nationalgarde

(zieht mit einer lustigen Musikbande auf. Er marschirt unter dem folgenden Gesange um den Altar der Republik):

Republik! Republik! Republik blik blik!
Repubel Repubel Repubel blik blik! u. s. w.
Repubel pubel pubel pupubel pupubel Replik! u. s. w

Mottü.

Halte — Hommage à Strassbourg!

(Große Schwenkung des Chores nach der Statue von Straßburg.)

Hugo
(neugierig nachsehend).

Ach! Es liegt doch ein nobler Sinn in diesen antiken Gebräuchen!

Mottü.

Présentez l'arme! — Où est l'Alsacien po urchanter l'hymne?

Keller (Korporal).

Hier!

Mottü.

Avancez! Chantez!

Keller (tritt vor und singt im Elsasser Dialekt).

„O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt" u. s. w.

(Während dem defilirt der Chor vor der Statue: jeder Gardist zieht ein Blumenboquet aus dem Laufe seines Gewehres, und wirft es mit Grazie der Statue in den Schooß.)

Mottü.

A présent: jurez!

Keller.

Schüré ist nicht da! —

Mottü.

Bête d'Alsacien! — Le jurement! —

Keller.

Himmel — Kreuz — Dunner — tusig — sakerlot!

Hugo (wie oben).

Ah! Die Romantik verklärt die beängstigende Klassizität! —

Mottü.

Répètons! —

Chor
(mit gewaltiger Mühe und Verzerrung).

„Himmel — Kreuz — Dunner — tusig — sakerlot!" —

Mottü.

Bien! Serrez vos rangs! Marchons sur Metz! —

Chor
(marschirt vor dieStatue von Metz, defilirt dort gleichfalls und legt Bouquets nieder).

Mottü.

Où est le Lorrain? —

Keller (ruft in das Glied).

Diedenhofer, 'raus!

Diedenhofer.

Hier! —

Mottü.

Thionvillier! Jurez en Lorrain! —

Diedenhofer.

Hagel — Bomben — Schock — Schwerenoth!

Hugo (verkriecht sich mit dem Kopfe).

Ah! Das ist stark! —

Mottü.

Répètons! —

Chor (wiederholt den Fluch wie zuvor).

Mottü.

Citoyens Grenadiers! — Imprimez-vous bien ce que vous venez de jurer, c'est à dire: de dèfendre ces deux villes jusqu'à la dernière goutte de votre sang, et de ne jamais souffrir qu'une seule pierre en soit prise par l'ennemi barbare. —

Diedenhofer.

Soll ich auch a Liedel singen? —

Mottü.

Assez de chants frivoles! La situation est trop sérieuse. — Dansons autour de l'autel de la république! —

Der Chor

(marschirt wieder zum Altar der Republik, und führt einen kriegerischen Rundtanz um ihn aus, welcher an einigen ausdrucksvollen Stellen durch das Beinschleudern des Cancantanzes unterbrochen wird).

„Republik! Republik! Republik — blik — blik!" u. s. w.

Mottü.

Attention! — Maintenant, entrons en conseil de guerre! —

Keller (im Dialekt).

Börger! Ich schlage eine deutlichere Sprache vor! Wir sollten doch bedenken, daß ganz Europa auf uns sieht: und da wir doch einmal immer Theater spielen, wäre besonders das deutsche Publikum zu beachten, dem wir's recht verständlich

machen müssen, wie's hier hergeht, und wie namentlich wir Elsasser rechte glühende Franzosen sind! —

Gardist Lefèvre.

Pas si bête! Vraiment, wir spielen vor das deutsche Publikum.

Gardist Dollfuß.

Quant à moi, je ne saurais plus deutsch spreken! —

Diedenhofer.

Wird sich finden! —

Mottü.

Bien! Bien! — für deutsches Publikum!

Hugo (wie oben).

Ah! Mir zerspringt das Herz! Auf welch' immens sich ausdehnender Bühne stehe ich, wenn ich nun hervorbreche und Alles begeistere! —

Chor.

Welche Stimme? — Da ruft's aus der Schleuße! —

Hugo (sich weiter herausstreckend).

Erkennt mich! — Ich bin's — Victor — Victor —

Stimmen (von unten).

Halt! Nicht heraus! —

Hugo.

O Schicksal! —

Chor.

Ein Spion! —

Hugo.

Kennt ihr dieß ungeheure Haupt nicht besser? — Diese Stirn? — Den Titan? — Den Prometheus? Der entsetzliche Romane schrieb, während ihr in Seichtigkeit verdarbt? —

Stimmen (von unten).

Verwegener! Herunter! —

Perrin (Lieutenant).

Ha! Die Nase! — Ich kenne ihn! —

Hugo (sich nach unten wehrend).

Wer bestrafte den Tyrannen? Wer enthüllte Tropmann? Während ihr noch Alle vor ihm tanztet, wie jetzt vor dem Altar der Republik, saß ich auf der Insel des Oceans und entdeckte die Scheusale der Meerestiefe. Während ihr euch von den Barbaren aushungern lasset, durchkrieche ich kühn die Kloaken, um zu euch zu dringen und nach Proviant zu schnopern. Erkennt ihr mich noch nicht? — (Sich zurückwendend.) Ach, so laßt mir doch die Rockschöße ganz! —

Stimmen (von unten).

Herab! Du bist unser! —

Perrin.

Ihr Bürger! Dieß ist der Teufel oder Victor Hugo selbst! —

Chor (mit Freudengeschrei).

Hugo! Hugo! — Heraus aus dem Loch!

Flourens (unten).

Ja, zieht nur! Wir halten ihn fest!

Hugo (zurückgewandt).

Unerbittliche Dämonen! Laßt mich nur noch etwas fragen. —

Stimmen (von unten).

Mach's kurz! —

Hugo.

O Freunde! Ich habe da unten noch wichtige Geschäfte. Ich komme wieder, zählt darauf, und wahrscheinlich mit der allermächtigsten Hilfe. — Nur sagt mir schnell noch, worüber ich mir den Kopf zerbreche. Welche Veränderungen sind hier vorgegangen? Warum ist vom Stadthaus nichts übrig als der Balkon?

Lefèvre.

Damit sich die Regierung nicht vor uns verstecke: wenn wir sie einmal wechseln wollen, verkriecht sie sich immer sogleich in die weitläufigen oberen Stockwerke; die haben wir deßhalb abgetragen.

Hugo.

Aber wo regiert sie?

Stimmen (von unten).

Ha ha ha! —

Lefèvre.

Auf dem Balkon dort: und darunter schläft sie —

Hugo.

So schläft sie jetzt? Ich sehe sie nicht? —

Stimmen (von unten).

Schwätzer! Jetzt kommst du herunter! —

Lefèvre.

Wir wollen sie eben wecken!

Mottü.

Auf! Reveille!

Hugo.

Ah! Welche Regierung!

Flouren's Stimme.

Die wollen *wir* schon wecken! Jetzt hat's aber ein Ende! Herab! Herab! —

Chor.

Seht, wie er ringt! Man zerrt ihn hinab!
Herauf! Herauf! Haltet ihn fest!

Hugo.

Gott, man zerreißt mich!
Welcher Fluch ist die Größe!

(Der Chor zerrt *Hugo* beim Kopfe, während er unten an den Füßen gehalten wird: seine Gestalt dehnt sich elastisch übermäßig aus.)

Chor.

Wir halten ihn! Ha! Schon ist er heraus!
Herauf! Herauf! Haltet ihn fest! —

Stimmen (von unten).

Wir lassen ihn nicht! Herab! Herab! —

(Als der *Chor* *Hugo's* Gestalt schon bis zu einer übermäßigen Länge ausgedehnt hat, zieht diese sich plötzlich wieder zusammen und wird in die Tiefe hinabgezogen.)

Chor (nach einer Pause der Ergriffenheit).

Fort ist er! Hinab! Wir hielten ihn nicht!
Wir dehnten ihn aus: wir zogen an ihm:
doch schnappte er wieder zusammen.
Hätte Victor der Teufel geholt?

Diedenhofer.

Es war recht niederträchtig anzusehen! —

Mottü.

Silence! — Derlei darf wahre Atheisten nicht anfechten. Wir wollen das Alles bald in Ordnung haben. — Doch jetzt stimmt den Regierungswecker an! Es ist unerhört, daß heute noch nicht kanonirt worden ist. So erhebt denn den Ruf.

Chor (mit starken, militärisch rhythmischen Gebärden).

Regierung, Regierung! Wo steckst du?
Die Feinde dahin wann streckst du?
Wo träumen die Jules? Was treibt der Gambetta?
Mach' ich ihm Beine zur krieg'rischen Stretta?
En avant, Picard! En avant, Rochefort!
Sonst hau'n wir euch Flourens und Mégy um's Ohr!
Sitzt ihr wohl gar im Rocher de Cancale,
Und Paris leidet die Qual des „Tantale"?
General Trochu! Der Galérien!
Was pumpert er nicht vom Valérien?
Zwar haben wir Muth, und dürsten nach Blut,
Das Kanoniren doch thut uns Allen sehr gut!
Kanonirt, kanonirt, kanonirt muß sein!
Gouvernement, lass' uns länger nicht schrei'n!
Gouvernement! Bombardement!
Bombardement! Gouvernement!
Gouvernement! Gouvernement! Gouvernement! — ment — ment!

(Die Regierung, um einen grünen Tisch sitzend, wird auf dem Balkon herausgeschoben. — Jules Simon schreibt, Jules Favre und Jules Ferry erheben sich. Sie umarmen sich heftig und drücken pantomimisch große Rührung aus.)

Chor (alle Einzelnen durcheinander).

Ah! Ah! die Regierung! — Die drei Jules! — Zweie umarmen sich! — Ja, die lieben sich! — Wie rührend! — Man muß weinen!

Jules Ferry.

Bürger! Seht da! Die Republik der Liebe und gegenseitigen Hochachtung!

Chor (Einige und Andere).

Ja! 's ist wunderschön! — Auf! weint alle mit!
„Öffnet die Schleußen —"

Stimmen (von unten, wüthend und hastig).

Nein, jetzt noch nicht!

Chor.

„Thräne soll fleußen.“ —

Stimmen (von unten).

Ja, so! — Ha ha ha!

Ferry.

Bürger! Schont uns! Schont vor Allem Jules Nro. 1. Er ist sehr angegriffen.

Mottü.

Gerade Bürger Favre möchten wir gerne hören! —

Keller.

Lieber gleich kanoniren! —

Dollfuß.

Taisez-vous! Schabskopp!

Lefèvre.

Silence! Das Gouvernement soll sprechen! — Was giebt's Neues?

Jules Ferry.

O Bürger! Freunde! Brüder! — Habt Mitleid mit Jules prémier, dem ich mich gern als second an die Seite stelle.

Jules Simon (vom Schreiben aufsehend).

Ich soll wohl gar erst der dritte sein?

Perrin.

Ihr Geschlecht der Julier! Keine Zwietracht!

Dollfuß.

Pas de discorde!

Keller.

Halt's Maul!

Diedenhofer.

Was schreibt denn der immer?

Jules Ferry.

Geduld, ihr Bürger! Er besorgt den Cultus, was ihn in

einen leicht gereizten Zustand versetzt. In diesem Augenblicke hat er eine höchst wichtige Entscheidung vor.

Mottü.

Ich hoffe, er faßt das von mir beantragte Dekret ab! — Bürger, wißt, ich trage auf Atheismus an.

Jules Simon
(schüttelt mit dem Kopfe und schreibt weiter).

Mottü.

Nichts da mit dem Kopf geschüttelt! Ich will das Dekret! — In meinem Bataillon habe ich den Atheismus bereits eingeführt; es ist dies die allernothwendigste Maaßregel zur Rettung der Republik.

Jules Ferry.

Bürger! Dagegen muß ich mich erklären; es ist durchaus gegen die Moral. — Was meint mein Kollege vom Cultus dazu? —

Jules Simon.

Das seid Ihr, Ferry, der mich immer im wichtigsten Geschäfte stört! Schwatzt Ihr, ich habe Anderes zu thun!

Mottü.

Ich will Resolution! — Favre, sprecht Ihr!

Ferry.

Aber Bürger, seht ihr denn nicht, in welch' traurigem Zustand der große Jules ist. In der berühmten Unterredung mit Bismarck hat er seine Stimme total ruinirt; dazu das Schluchzen, und die innere Wuth über die insolenten Forderungen des Barbaren.

Chor (im wilden Ausbruch).

Insolenz! Insolenteste von Allen!
Oh hörte man nur die Kanonen knallen!
Kanonirt! Kanonirt! Kanonirt! —
Oder les't was Simon dort schmiert!

Ferry.

Bürger! Das Gouvernement bittet euch um Schonung für Favre's Nerven! —

Diedenhofer.

Ja, der dauert mich!

Mottü.

Nichts von Schonung! Zu allernächst will ich das Dekret über den Atheismus! Ihr entschlüpft mir nicht, sacre nom de — Pardon! —

Ferry (zu Jules Simon).

Was meint der Cultus? Wird's gehen? —

Simon.

Sapristi! Laßt mich bei meinem Schreiben! — Übrigens denk' ich, Gott kann recht gut bleiben. Will er die Cruzifixe fort haben — meinetwegen, aus denen mache ich mir so nichts. —

Ferry.

Hört, der große Jules schluchzt! — Er hat den Krampf! — Er stampft! — (Für sich.) Ha, Muth! — (Laut.) Bürger Mottü, ich trotze kühn dem subversiven Geiste, der dich treibt: hat nicht schon der heilige Robespierre das Dasein Gottes dekretirt? So dekretiren wir es von Neuem.

Chor.

Ja, ja! Bürger Mottü, gebt euch zur Ruh'!

Hugo's (Stimme unter der Erde).

Aber jetzt muß ich hinauf! —

Stimmen (von unten).

Misch' dich nicht in den Quark! —

Mottü.

Aber, was werden wir denn endlich vom Cultus erfahren? —

Chor.

Seht! Er signirt! Er bricht das Papier. —

Simon (erhebt sich mit dem Schreiben).

Monsieur Perrin! —

Perrin.

Hier! —

Simon.

Holen Sie Ihren Bescheid!

(Perrin steigt auf die Stufen und empfängt ein Schreiben Simon's.)

Chor.

Seht, Bürger Perrin
steigt auf den Perron:
Perron, Perrin,
Mirliton — ton — ton!
Den möchten wir statt aller Plon — plon — plon!

Perrin (liest).

Beschlossen ist vom Ministre du culte,
in der Oper sei nun wieder gespült! —

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Perrin.

Das verdankt ihr meinem politischen Blick:
so retten wir die Republik! —

Mottü.

Der Atheismus rettete eh'r!

Perrin.

Doch die Oper thut es noch mehr.

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Ferry (melodramatisch).

Seht! — Der größte Jules stampft und schluchzt! — (Er lauscht an seinem Munde.) O Bürger! — Favre protestirt; er beschwört euch von der Oper abzustehen; sie sei zu frivol! — Simon, was habt Ihr gethan? Ihr konntet ebenso gut den Atheismus unterschreiben.

Dollfuß.

C'est ce que je pense!

Simon.

's wird ja wohl so gefährlich nicht sein!

Ferry.

Bürger! Bedenkt! Die Theater sind zu Lazarethen eingeräumt! —

Lefèvre.

So amüsirt auch die Kranken!

Chor.

Das wird sie kuriren! —

Ferry.

Wir müssen den Gas sparen! —

Chor.

So brennt Öhl!
„Des lampions! Des lampions“!

Ferry (immer von Favre soufflirt).

Aber die frivolen Kostüme? Die dekolletirten Nacken? — Was wird Europa sagen, wenn die Republik in ihren höchsten Prüfungen sich so präsentirt? —

Lefèvre.

Es wird entzückt sein, und sie retten. Hundert Armeen werden kommen, die Preußen verjagen, und nun der Republik erst recht huldigen.

Dollfuß.

Pas si mal!—

Perrin.

Bürger! Ich habe einen Ausweg! Wir geben Robert und Tell im schwarzen Frack mit Glacéhandschuhen.

Chor (Einige).

Auch die Damen im Frack? Da haben wir nichts dagegen.

(Favre stampft.)

Ferry.

Nicht doch! Das wäre gegen die Würde des Geschlechtes!

Perrin.

Bürger! Hört mich! Rettet die Oper, und ihr rettet die Republik! Bringet diesem hohen Ziele ein Opfer, und lasset die Damen in ordentlichen schwarzen Kleidern, hoch herauf zugemacht, gehen! —

Chor (verdrießlich).

Ah! Ah! Fi donc! —

Keller.

Dafür bin ich nicht Franzose!

Ferry (wie oben).

Der große Jules ist befriedigt!

Simon.

Thut was ihr wollt, aber damit rettet ihr die Republik nicht; keine der Großmächte wird für solch' eine schwarze Oper mit Öhllampen interveniren; höchstens die Schweiz und der Papst.

Mottü.

Führt den Atheismus ein, und Garibaldi frißt die ganze pietistische preußische Armee auf! —

Lefèvre.

Nun, versuchen wir's doch erst noch selbst mit der schwarzen Frack-Oper! — Rossini, Meyerbeer, — es ist doch Etwas!

Perrin.

Mein Plan ist fertig. Nur muß mir das Gouvernement zu meinen Artisten verhelfen. Alles ist fort zu den Armeen: Tenor, Baryton, Baß, Choristen, Alles kämpft in Straßburg und Metz, in den Lagern, auf den Wällen; Cantatricen und die Damen des Ballets haben das Amazonenchor gebildet und beschützen Sedan. Das Gouvernement muß diese alle dispensiren und eiligst mir nach Paris schicken. —

Chor.

Auf! Auf! Sie müssen herbeigeschafft werden!

(Favre schluchzt.)

Ferry.

Bürger! Wie soll dieß möglich sein? Wir sind cernirt.

Chor.

Fallen wir aus! — Kanonirt! Trochu! Trochu! Warum wird nicht kanonirt? —

Lefèvre.

Dieser kurzsichtige Trochu! Unsere besten Truppen von Paris fortzuschicken! —

Chor.

Verrath! Verrath! — Schafft die Artisten herbei! Wir wollen Oper, und vor Allem Ballet! —

Ferry (in Verzweiflung).

Wer fährt durch die Luft? —

Nadar (unter dem Regierungstisch hervorkriechend).

Ich!

(Er ist in einer ungeheuren Verhüllung versteckt, welche sich nachher als Ballon zu erkennen giebt, und aus der er nur mit dem Kopfe heraussieht. — Alles entsetzt sich: Favre fällt in Ohnmacht; Perrin stürzt in die Orchestra zurück; der Chor rottet sich scheu um den Altar zusammen.)

Hugo (fährt mit dem Kopfe aus der Souffleuröffnung).

Jetzt ist es Zeit, daß ich Alles rette! — Laßt mich! Ich muß! —

Stimmen (von unten).

Wag' es nicht! — Folge uns! Wir führen dich, die richtigen Acteur's zu finden! —

(Hugo wird wieder hinabgezogen.)

Chor (nach einer Pause des Schreckens).

Was soll das Ungeheuer?

Nadar
(wackelt mit dem Kopfe und verdreht die Augen).

Ich bin Nadar! Der Retter der Republik! — Das Gouvernement nehme mich zum Regierungsrath an, so fahr' ich durch die Luft wohin es will! —

Gambetta
(springt hinter dem Tisch hervor und darüber hinweg).

Halt! Da bin ich dabei! — Mir träumte diese Nacht von Dir! Nadar, ich bin dein Mann! — Ihr Bürger, blas't ihn auf! —

(Er zieht unter dem Tische einen ungeheuren Blasebalg hervor.)

Ferry.

Favre staunt? — Simon kaut an der Feder? — — Gambetta ist ein Teufelskerl! —

Gambetta.

Jetzt, Bürger! Auf! Legt alle Hand an's Werk! — Vor Allem habt den Nadar in Acht, sonst fängt er an euch zu photographiren.

Chor.

Was giebt es zu thun? —

Gambetta.

Helft Nadar auf den Altar der Republik! —
(Der Chor reicht sich Nadar vom Balkon herunter, von Hand zu Hand wird er auf den Altar gerade aufgerichtet gestellt. Der Blasebalg wird an einer Kapsel angelegt; der Chor wird militärisch vertheilt, um den Blasebalg nach dem Takte der Musik zu bewegen.)

Gambetta.

Nun blas't! blas't! Bürger der Stadt,
bis Nadar die gehörige Füllung hat:
ihm brennt das Gas schon hell im Leib!
glaubt mir, das ist ihm nur Zeitvertreib!

Chor (arbeitend).

Luft! Luft! Du himmlisches Kind!
Schon schwillt Nadar von Pariser Wind!
Mit dem Licht —
schrieb er uns're Physiognomie,
in der Luft
nun treibt er Telegraphie.
(Der Ballon ist ganz aufgetrieben; Nadar's Kopf ist oben verschwunden und guckt jetzt unten heraus.)

Nadar.

Das Schiff! Das Schiff!

Gambetta (unter dem Chore kommandirend).

Wo hast du das Schiff?

Nadar.

Laß' nur die Seile straff und fest halten, damit ich nicht fort fliege. Das Schiff ist gleich fertig: die Embleme der Republik taugen am besten dazu. Hier! Hier! — (Er kommt mit halben Leibe heraus, dehnt die Jacobinermütze auf dem Altar ungeheuer lang aus, zertheilt die Stäbe der Fasces, und konstruirt mit taschenspielerischer Fertigkeit daraus schnell ein Schiffchen, welches er mit den Schnüren am Ballon befestigt.) Das Beil nehm' ich zu mir, um zu gabeln, wenn's schlecht geht. —

Chor.

O Erfindungsgeist! Erfindungsgeist!
Wie schnell du dir doch zu helfen weißt.
Nadar! Nadar!
Du Freiheitsaar! —

Die Republik sich schuf er zur Gondel:
Was ist dagegen Amerika's Blondel! —

Nadar.

Allright! — Gambetta! — Steig' ein! —

(Gambetta steigt ein.)

Chor.

Auf! Kühner Muth!
„En route! En route!“ —

Gambetta.

Ihr Bürger! —

Nadar.

Jetzt noch nicht! Erst ein wenig heben! — Die Seile locker! — (Der Ballon hebt sich zur halben Höhe.) So! Jetzt macht sich's besser! — Bedenke immer, daß Europa auf uns sieht! — (Er steckt den Kopf hinein, und verschwindet im Ballon.)

Chor.

Ha! Göttlich! Erhaben;
Das müssen wir auch in der Oper haben! —

(Perrin notirt es sich.)

Gambetta (singt).

„Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
Es giebt nur noch Herren und Knechte!“

(gesprochen:) So sang einst der Dichter der Nation, die uns jetzt im Dienste der Tyrannei mit ihren wilden Horden invahirt. Allein:

(gesungen:) „Sie sollen ihn nicht haben
Den freien deutschen Rhein!“

(gesprochen:) So antwortet ein begeisterter Sänger Gallien's. Und darum, oh Bürger, verlasse ich jetzt die geknechtete Erde und fahre in die Luft. So vernehmt denn meine Luftrede. Bürger, vertraut der Luft; durch den Wind kommt euch Rettung. Nur um ein Kleines, und ich nahe mich zum Staunen der Preußen und Europa's dem Rhein, führe die Garnisonen von Straßburg und Metz zum glänzenden Siege, nehme Tropmann in Sedan gefangen, und —

Perrin.

Hole das Opernpersonal her! —

Chor.

Ja, das ist die Hauptsache! —

Gambetta.

Nadar, tiefer! — Man versteht mich da unten schlecht. —

Nadar's Stimme.

Im Gegentheil, sie werden dich besser verstehen, wenn wir steigen! — (Er guckt heraus.) Seile los! —

(Chor läßt die Seile fahren, der Ballon steigt bis an die Souffiten. Freudengeschrei.)

Gambetta (schreiend).

Bürger, lebt wohl! — Mich trägt das Schiff der Republik! — (Zu Nadar:) Wo ist das Sprachrohr? (Nadar reicht es heraus.) So! (Er setzt es an.) Mich trägt das Schiff der Republik: nur als Sieger kehre ich aus dem Ozean der Lüfte zurück, nur auf den Trümmern des ancien Régime betrete ich wieder die Erde! — Adieu! —

Diedenhofer.

Was sagt er?

Lefèvre.

Er will nur mit dem Ballet wiederkommen! —

Chor.

Gambetta, Nadar!
Gesegnetes Paar!
In luftiger équipage
Wir wünschen euch bon voyage!
Erhabenes Gouvernement
fahr' wohl, und vole au vent!
Gouvernement! Gouvernement!
Vol-au-vent! Vol-au-vent!

(Jules Favre und Ferry umarmen sich, Simon schreibt. — Der Ballon ist über die Bühne weiter geschwebt, und bleibt jetzt an der Spitze der Notredame hängen.)

Gambetta.

Wir hängen!

Chor.

Sie hängen: der Glöckner hat sie beim Zipfel!

Nadar (guckt heraus und arbeitet an den Schnüren).

Schwatze nur zu! —

Gambetta.

Aber was denn? — Ich sehe ja nichts! —

Nadar (reicht ihm ein ungeheures Opernglas).

Dadurch sieh', und erzähl' was du sieh'st! Dorthin gerichtet; da liegt Straßburg! (Er giebt ihm die Richtung auf die Statue von Straßburg.)

Gambetta

(durch das Glas blickend, und das Sprachrohr am Mund).

Ah! . . .

Chor.

Ah! . . .

Gambetta.

Straßburg! —

Chor.

Straßburg! —

Gambetta.

Ganz mit Blumen bekränzt! Großes Freudenfest! Kein Preuße mehr zu sehen! Unsere Armee guter Dinge, lustig wie in Paris!

Chor (entzückt, und dazu tanzend).

„O Straßburg, du schöne Stadt" u. s. w.

Gambetta.

Die Armee singt die Strassbourgeoise und tanzt. (Favre und Ferry umarmen sich.) Der Präfekt und der Maire umarmen sich. (Jules Simon schreibt.) Der Adjunkt schreibt den Siegesbericht! — (Großer Jubel.) Steigender Jubel! —

Perrin.

Das sind meine Choristen, meine Acteurs! —

Chor (schreiend).

Schick' die Acteurs her! — Luft! Luft! Wir bekommen Oper! —

Nadar (hat den Ballon losgemacht).

Achtung! (Er zieht den Kopf hinein.)

Gambetta (schwankt).

Gamin! Bald hätt' ich Glas und Rohr verloren! — Was stößest du so? —

Nadar's Stimme.

Ruhig! Nicht gezankt! Sonst setz' ich dich aus! — —

(Der Ballon schwebt ein wenig, und bleibt an der Spitze des Panthéon hängen.)

Gambetta.

Plumps, da hängen wir wieder! —

Chor.

Sie hängen im luftigen Nest:
Alle Götter halten sie fest!

Nadar (arrangirt die Schnüre wieder).

Guck' und schwatz'!

Chor.

Er späht! Gambetta, was siehst du jetzt?

Gambetta

(wie vorher, das Glas auf die Statue von Metz gerichtet).

Ha! ich sehe Metz!

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Ganz mit Bouquet's besä't!

Perrin.

Das rechte Ballet-Kostüm.

Diedenhofer.

„O Stadel! Mein Metz! Was bist du nett!"

Chor.

En avant! Marchons! — Zur Oper Ballet!

Gambetta.

Ungeheurer Jubel der Armee! Bazaine tanzt mit dem Generalstab um den Altar der Republik! — Wir sind von ihm anerkannt! —

Perrin.

Ha! Da sind meine Damen dabei! —

Gambetta.

Kein Preuße mehr zu sehen! Alles verjagt! — (Favre und Ferry umarmen sich. Simon schreibt.) Präfekt und Maire umarmen sich;

der Adjunkt schreibt den Siegesbericht! — (Ungeheurer Jubel des Chor's.) Immer größerer Jubel! —

Perrin.

Ha! Ich kenne meine Leute!

Chor (schreiend).

Durch die Luft! Durch die Luft! Her das Ballet! —

Nadar
(der den Ballon wieder losgemacht hat).

Halt' dich fest, Gambetta! —

Gambetta.

Wo geht's hin?

Nadar.

In die Luft!

(Er zieht den Kopf hinein.)
(Der Ballon schwebt eine Zeit lang hin und her; dann über die Orchestra, über den Köpfen des Chor's und so weit wie möglich in das Publikum hinein.)

Chor (die Fahrt begleitend).

Du Wonne-Gambetta!
Du Freuden-Trompetta!
O Segler der Lüfte!
Wer mit dir schiffte!
Du siehst sie tanzen, du hörst sie singen:
oh mög'st aus den Schanzen du bald sie uns bringen!

Gambetta (zu Nadar im Ballon).

Wo sind wir jetzt?

Nadar's Stimme.

Guck' selbst! —

Gambetta.

Ich kriege Schwindel! —

Nadar's Stimme.

So schwindle!

Chor.

O schwindle, Gambetta! Schwindle noch mehr!
Sag', siehst du noch 'was vom Barbaren-Heer? —

Gambetta
(nachdem ihm Nadar das Opernglas auf das Publikum gerichtet hat).

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles voll! Kopf an Kopf! Aber keine Feinde! — Nein! Nichts wie Freunde! — Alles jubelt uns zu! — Ha! jetzt erkenn' ich Alles! Unsre Alliirten!

Chor.

Wie, Garibaldi schon vor Paris? —

Gambetta.

Nichts da, Garibaldi! Ganz Europa hat intervenirt und drängt sich freudig zu uns heran! — Da seh' ich England, Lord's und Gemeine! — Da Rußland, Polen und Kosaken! — Dort Spanier, Portugiesen und Juden!

Chor.

Und die Deutschen?

Gambetta.

Friedlich sitzen sie mitten darunter: sie haben kapitulirt, und sind selig, wieder in unsre Theater gehen zu können! —

Chor (im furchtbarsten Jubel).

Kanonirt! Kanonirt!
Wann wird kanonirt?
Tonnère-Paraplue! —
Wann kanonirt Trochu?

(Großer Beifall im Publikum. Favre und Ferry umarmen sich.)

Perrin.

Ha! Ich kenne diesen Sturm! — Noch habe ich aber meine Leute nicht herein. Wie soll ich die Oper eröffnen können, wie das Ballet tanzen lassen?

Chor.

Weh'! Ich vergehe vor Scham!
Ganz Europa als Publikum kam!
Ich hör' das Theatergeschnoper,
und immer noch fehlt die Oper! —
Perrin! Perrin! Oper herbei!
Oder wir schlagen das Gouvernement zu Brei!

Perrin.

Bürger, ich kann nicht hexen! Haltet euch an die Regierung! Ich stecke nicht im Ballon! —

Ferry.

Der Fall wird seriös! — (Durch die hohlen Hände.) He! Gambetta! — Kannst du die Komödianten nicht schaffen? —

Gambetta
(wieder der Bühne zugewandt).

Ha! Ich sehe nichts wie lauter Komödianten! —

Chor.

Aber das Kostüm? Das rechte Kostüm? —

Gambetta (zu Nadar).

Nadar! Weißt du Rath?

Nadar (guckt heraus).

Jetzt sieh' dich vor! Richte die Steuerschnur gut, daß wir nicht wieder an den Kirchen hängen bleiben! Hinter die Coulissen! Hinter die Coulissen! — (Der Ballon schwebt wieder über die Bühne.)

Chor.

Jetzt ist er wohl auf der rechten Spur?
Hinter die Coulissen richte die Schnur!
Cordon! Cordon! Cordon, s'il vous plaît!
Coulissen, Kostüme und Tschenderetäh!

(Während der Ballon im Hintergrunde herüber und hinüber schwebt, Gambetta bald da- bald dorthin lugt, hört man stark anschwellendes Grunzen und Kesselrasseln unter der Erde.)

Unterirdische Stimmen.

Pumperumpum! Pumpum! Ratterah!
„Ça ira! Ça ira! Ça ira! —
Aristocrats! — Crats! Crats!
Courage! En avant! Rats! Rats!"
Ihr Ratten! Ihr Ratten! Pumpum ratterah!

Mottü.

Trahison! Aux armes, citoyens! — Formez le bataillon!

Chor (sich rangirend).

Aux armes! Aux armes!

Flourens' Stimme (unten kommandirend).

Vorwärts! Nicht recülirt! — Den Sturmbock vor! —

(Victor Hugo, mit zwei Widderhörnern auf dem Kopfe, wird aus der Souffleuröffnung heraufgeschoben: er ist ganz steif in Panzerschienen eingeklemmt.)

Hugo.

Malheur! Malheur! — Trahison! Trahison!

Chor (zurückprallend).

Victor, was machst du hier, Polisson?

Hugo.

„C'est pour vous sauver
que la France m'a armé!“
Mit Waffen, Harnisch und Panzer
der Civilisation Strawanzer!

Flourens' Stimme.

Vorwärts! Nicht geschwatzt! — Faßt an! — Ho! He! Stoßt zu!

(Hugo wird wie eine Maschine mit einem Ruck mehrere Schritte weit herausgestoßen. Der Chor, der wieder näher herangetreten war, fährt auseinander. Hugo bleibt platt auf dem Boden liegen. Flourens, Mégy und eine Anzahl Turko's [als Jacobiner verkleidet] dringen aus der Öffnung nach.)

Chor (entsetzt zurückweichend).

Die rothe Republik!

Flourens.

Nichts roth! Seht uns an! Wir sind die schwarze Republik! —

Chor.

Himmel! Gar schwarz! Sauve qui peut! Rettet das Gouvernement!

(Der Chor flüchtet nach der Mitte zu und besetzt die Treppen zum Balkon. — Favre ist in Ohnmacht gefallen, Ferry ist um ihn bemüht, Simon kaut an der Feder.)

Chor.

Kanonirt! Kanonirt! Wann wird kanonirt?

Flourens

(mit den Seinigen die Orchestra in Besitz nehmend).

Mégy! Pack' an! Hilf mir Victor zu placiren! — (Sie schleppen Hugo auf den Altar, und stellen ihn dort aufrecht hin; die Schwarzen tanzen darum.) Nun los, Victor! Leg' los! —

Hugo
(ohne sich zu bewegen).

Bürger! Betrogen und belogen!
An der Nase herum gezogen!
Euch füllte mit Luft
ein windiger Schuft!
Ganz in Waffen gekleistert,
bin ich begeistert,
euch zu verkünden
wo stecken die Sünden!
Tief in den Kloaken
verborgen wir staken;
wir fanden die Schleußen
bis hin zu den Preußen:
Straßburg und Metz
sind in Feindes Netz:
zu uns durch die Kasematten
retteten sich nur die Ratten! —

Chor (in Entrüstung).

Was? Ratten? Ratten? Nichts von der Oper, noch vom Ballet?

O der Schwindler Gambette!
Log mit Nadar um die Wette! —
Kanonirt! Kanonirt!
Wann endlich wird kanonirt?

Flourens.

Dafür hab' ich gesorgt. Der Valérien ist gut schwarz! Los da draußen!

(Er giebt nach dem Hintergrunde zu ein Zeichen mit einer schwarzen Fahne. Sogleich tritt eine fortwährende Kanonade ein.)

Chor.

Ha! die Kanonen!
Wie ist das zu lohnen?

Hugo.

Jetzt Bürger, habt Muth!
's wird Alles noch gut!

Flourens.

Jetzt, Mégy! Ihr Schwarzen auf! Herunter mit dem Gouvernement! (Er giebt ein Zeichen mit einer Pfeife.) Auf, aus der Tiefe! —

Stimmen aus der Tiefe.

Pip! Pip! Pip! pschihihi! u. s. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen mit Hast riesige Ratten herauf: sie rangiren sich links und rechts mit großem Getümmel.)

Flourens.

Auf! Getreue Ratten! — Der Schrecken sei mit euch! —

(Er führt mit Mégy als Lieutenant die Schwarzen zum Angriff auf den Balkon; der Chor will sich zu beiden Seiten nach den Statuen zurückziehen; da stürzen die Ratten auf diese zu, erklettern die Statuen, und scheuchen so die Nationalgarde nach dem Vordergrunde der Orchestra vor.)

Chor (zum Altar gewandt).

Victor! Victor! Wir rufen zu dir,
verscheuche uns das Rattengethier!

(Draußen fortwährende Kanonade. Die Schwarzen packen Favre, Ferry und Simon.)

Ferry (durch die hohlen Hände).

Gambetta! Gambetta! Hilfe!

Nadar's Stimme (in der Luft).

Verfluchtes Kanoniren! Ich bin getroffen! —

(Der Ballon schwankt der Mitte der Bühne zu. Gambetta packt davon das Hauptseil, und schwingt sich mit ihm nach dem Panthéon hinüber, wo er sitzen bleibt, während der Ballon ganz eingeschrumpft auf dem Altar der Republik niederfällt und Hugo gänzlich einhüllt. — Die Ratten zernagen und verschlingen die Bouquets auf den Statuen. Chor im Entsetzen.)

Flourens.

Vorwärts! Pack' an, Mégy! Hinunter mit der Regierung! —

(Sie schleppen die drei über die Treppe nach der Orchestra, und stecken sie in die Öffnung hinab.)

Gambetta

(auf dem Panthéon, durch das Sprachrohr).

Bürger! Franzosen! Haltet zu mir! Hier bin ich in Tours, und gelobe euch zu retten!

Flourens.

Ja! Komm' du nur 'runter! Schwindler und Narr, mit deinem Lügen-Operngucker! — Auf! Getreue Schwarzen; steht Wache, und laßt mir die drei Jules nicht wieder heraufschlüpfen.

— (Zwei Schwarze stellen sich als Schildwachen vor das Souffleurloch.) Wo Teufel ist der Victor hin? Es scheint, Nadar hat ihn erstickt? Thut nichts! — Auf! Zum Regierungstisch! — (Er nimmt mit den Seinigen Besitz vom Balkon.)

Chor.

O Victor! Welch' ein tragisch Geschick!
Erstickt auf dem Altar der Republik! —
Merkt ihr etwas? Es riecht nicht gut!
Nadar und Victor — mischen ihr Blut! —

Flourens
(auf dem Balkon).

Jetzt proklamirt!

Mégy.

Proklamirt!

Die Schwarzen.

Proklamirt! —

Chor.

Wir proklamiren! —

Flourens.

Atheismus!

Mottü.

Juch! —

Flourens.

Communismus!

Chor (schluchzend).

Huch! —

Flourens.

Schwarze Republik! —

Gambetta (wie vorher).

Ratzenrepublik!

Chor.

Nein! Katzenrepublik! Katzen! Katzen!
Uns fressen die gräulichen Ratzen! —
(Die Ratten sind im Zwischenraume zwischen den Statuen immer in wilder Bewegung auf und ab.)
Gambetta! Ach liebste Gambette!
Weißt du uns Hilfe, so rette! —

Gambetta
(hat den Operngucker auf die Ratten gerichtet).

Ha! —

Chor.

Ha! —

Gambetta.

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles ist gerettet! Alle Noth vorbei! — Öffnet die Läden, Caffé's, Restaurant's! Die Geschäfte beleben sich! Reichliche Nahrung zog bei euch ein! —

Flourens.

Schwindler! — Die Stadt ist am Hunger!

Chor.

Fi donc!

Diedenhofer.

Ach, hätten wir nur von den Ochsen und Schafen in Metz!

Flourens
(auf die Ratten deutend).

Da friß sie! Das ist Alles von Metz! —

Lefèvre.

Wie möchten sie schmecken?

Véfour.

Mit sauce aux rats, charmant!

Chor.

Ratten mit Sauce! Sauce mit Ratten!
Her damit, eh' wir vor Hunger ermatten! —

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Zukunft des Vaterland's! — Die Republik rettet allein die garde mabile!

Flourens.

Windbeutel! Hält'st du dein Maul? — Nicht Mabile noch Mobile! Euch rettet nur Schrecken und Hunger!

Keller.

Den haben wir! —

Lefèvre.

Und den Schrecken dazu! —

Chor.

So kurirt mit dem Schrecken den Hunger!
Zu was das lange Gelunger! —
's ist Mittagszeit, und noch kein Diner!
Der Teufel da Nationalwache steh'!
Véfour, Chevet, Vachette, herbei!
Servirt uns bald einen Rattenbrei! —

(Véfour, Chevet und Vachette verwandeln sich schnell in Köche.)

Wo sind die Boucher's? An's Werk, Turko's!
Ihr freßt ja die Ratten auch ohne Sauce!

(Die Schwarzen machen sich darüber her, die Ratten einzufangen; diese pipsen kläglich auf, und flüchten hin und her, auf die Treppen, die Statuen, in die Orchestra; der Chor mit gefälltem Gewehr jagt sie zurück; die Turko's immer dahinter her.)

Gambetta (wie zuvor).

Haltet ein! — Ich sehe den bal Mabile! — Freßt nicht euer Glück!

Flourens.

Du Lump! — Immer Volksverführer, ganz à la Tropmann! — Fangt, schlachtet, und freßt euch; — so ist's recht: da kommt 'was 'raus! — Auf, die schwarze Fahne aufgepflanzt! —

(Mégy pflanzt auf dem Balkon eine schwarze Fahne auf. Als der Tumult am größten ist, hört man aus dem Souffleurkasten auf einer Klapptrompete eine Offenbach'sche Melodie blasen. Die zwei schwarzen Wachen fangen an zu tanzen.)

Chor.

Horcht! Was ist das? Ein Parlamentair!

Ferry's Stimme (unten).

Vorwärts! Offenbach! Nur Muth! — Auf, Simon, hilf mir ihn schieben!

(Offenbach, immer auf einer Trompete blasend, steigt mit halbem Leibe herauf.)

Chor.

Verrath! Trahison! Die Preußen dringen heimlich ein!
Zu den Waffen! Aux armes! Kanonirt muß sein! —

(Die Wuth auf der Scene legt sich immer mehr; die Jagd der Turko's auf die Ratten nimmt den Charakter eines Contretanzes an. Als die Gardisten auf Offenbach eindringen wollen, wehren ihnen die beiden schwarzen Wachen, welche Offenbach streicheln.)

Flourens.

Was ist das? Verrath! Die Preußen! — Mégy, pack' ein! Mit uns ist's aus!

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Republik! — Wir sind alle verloren! —

Flourens.

Du Schwindler hast's da oben gut! — Wo ist Nadar? — Wir wollen auch in die Luft!

Gambetta.

Nadar! Nein zu mir! —

Die drei Jules (unten).

Nur zu! Courage! Spiele nur höher! Nadar bläst du sicher auch auf! —

(Offenbach spielt immer schöner; der Ballon bläst sich auf; der Chor hält sich die Nase zu.)

Chor.

O himmlisch! Göttlich! Superb!
Der Gas riecht zwar etwas derb; —
doch Nadar kann nicht widersteh'n:
er muß in die Höhe geh'n! —

(Der Ballon hebt sich sanft: in dem Schiffchen sitzt Victor Hugo, verklärt als Genius Frankreichs. — Die drei Jules schieben während dem Offenbach, welcher immer fortbläst, ganz herauf, und tragen ihn auf ihren Schultern auf den Altar der Republik, wo er mit herabhängenden Beinen sitzen bleibt.)

Flourens.

Seht die Lumpen, die Jules! — Sie haben kapitulirt, sie bringen selbst die Preußen herein! — Flieht! Flieht! (Sie stürzen sich hinterrücks zum Balkon herab.)

Ferry.

Falsche Anklage! — Nichts kapitulirt! — Wir bringen euch das internationalste Individuum der Welt, das uns die Intervention von ganz Europa zusichert! Wer ihn in seinen Mauern hat, ist ewig unbesieglich und hat die ganze Welt zum Freund! — Erkennt ihr ihn, den Wundermann, den Orpheus aus der Unterwelt, den ehrwürdigen Rattenfänger von Hameln?

Chor (während Alles leise tanzt).

Krak! Krak! Krakerakrak!
Das ist ja der Jack von Offenback!

Da draußen im Fort nicht mehr kanonirt,
daß man nichts von der Melodie verliert! —

(Das Kanoniren fährt ganz sanft im Takte fort, und wird im Orchester zur großen Trommel.)

Oh, wie süß und angenehm,
und dabei für die Füße so recht bequem!
Krak! Krak! Krakerakrak!
O herrlicher Jack von Offenback!

(Die drei Jules haben wieder Besitz vom Regierungstische genommen. Hugo schwebt im Ballon über der Orchestra.)

Offenbach (mit Commandeurstimme).

Changez!

(Die Ratten verwandeln sich in Damen vom Ballet im leichtesten Opernkostüme. Perrin mustert sie ernsthaft und notirt sie. Alles ist in höchster Freude.)

Chor.

O lieblichstes aller Mirakel!
Quintessenz vom Spektakel!
Nichts recoltirt,
ganz leicht chaussirt!
Nicht mehr revoltirt uns der Magen,
jetzt können wir Hunger ertragen:
spirituelle kleine Souper's
geh'n über materielle Diner's!
Ballet! Ballet! Ballet ist da!
Wehe dem Feind, kommt er uns nah'!

Ferry.

Retter des Staat's! Rattenerlöser!
Blase jetzt immer noch melodiöser!
Orpheus entstieg aus dem Schatten,
die Kunst mit der Republik zu begatten!

Gambetta (wie zuvor).

Und an mich denkt Niemand, der Alles voraus sah? —

Ferry
(mit Emphase nach Gambetta hinweisend).

Seid tugendhaft, Bürger! Zu gleichem Lohn
mit Gambetta dann hängt ihr am Panthéon!

Favre (bricht plötzlich begeistert aus).

Ha! Dem Zauber widersteh' ich nicht länger! Die Stimme kehrt mir wieder. Laßt mich sprechen! —

Chor (leidenschaftlich).

Lieber tanzen! Lieber tanzen!

Favre.

Bürger, hört meine Stimme! —

Chor.

Nein! Singen! Singen!

Favre.

Reden! Reden will ich! — Bürger! Muth, Tugend und Entsagung sind die ersten republikanischen Pflichten! — (Er spricht immer fort, ohne beachtet zu werden.)

Chor (Einige).

Singen, vor Allem Tanzen! —

Lefèvre.

Wer singt vor?

Andere.

Offenbach! Offenbach!

(Offenbach entschuldigt sich pantomimisch, und setzt die Trompete wieder an.)

Chor.

Wir wollen Ballet und kleine Souper's,
und dazu republikanische Kraft-Couplet's!

Hugo

(als Genius fortwährend im Ballon schwebend).

Ihr ruft dem Sänger, dem Keiner gleicht,
der schon als Genie in die Wolken reicht! —
Ich singe die wahre histoire,
von des heiligen Volkes victoire,
von Siegen an Rhein und Loire,
von ewig glänzender gloire;
ich sing' es in kühnen Romanzen,
in neu erfundenen Stanzen:
Paris, du sollst dazu tanzen! —

(Alles rangirt sich zum Contretanz; der Chor der Nationalgarde mit den Damen vom Ballet, die Turko's machen allerhand groteske Purzelbäume u. s. w. dazu. —

Jules Favre hält bis zum Schlusse des Stückes fortwährend eine feurige Rede, von welcher man jedoch nur selten einige Worte, wie: „ewige Schmach! — Nie! Nie! — Kein Stein! — Die Forderungen der Barbaren!" u. s. w. vernimmt, während man meisters nur seine pathetischen Gestikulationen sieht. — Jules Ferry sucht ihn fortwährend zu beruhigen, Simon hört auf Hugo's Verse und schreibt sie nach. Gambetta betrachtet Alles durch sein Opernglas und singt durch das Sprachrohr die Refrains mit dem Chor, — aber immer etwas im Takte nachbleibend.)

Chor

(während Offenbach dem Orchester das Zeichen giebt, theils mit der Trompete dirigirt, theils die Hauptstellen in grellen Variationen selbst bläst).

Dansons! Chantons!
Mirliton! ton! ton!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo

(rezitatiwisch zu einer goldenen Lyra, welche er spielt).

„Alles Geschichtliche
ist nur ein — trait —:
das rein Gedichtliche
mach' ich zum — fait."

(melodisch:)

Als ächtes Génie de la France
verlier' ich nie contenance:
victoire, gloire
ich immer mir wahre!
civilisation,
pommade, savon,
die sind meine Haupt=passion.
Chantez, dansez,
allez aux soupers!
Je veux qu'en France on s'amuse,
und verlange von Niemand Excuse. — — —

Offenbach (kommandirend).

Chaîne des Dames! — (Tanz.)

Chor (zum Tanz).

Dansons! Chantons!
Aimons! Soupons!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo.

Die Barbaren zogen über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir steckten sie alle nach Metz hinein —
so gethan vom Marschall Bazaine!
Miriton! Plon! plon!
In der Schlacht bei Sedon
da schlug sie der grimmige Mac Mahon!
Doch die ganze Armée
General Troché, —
Troché — Trochu,
Laladrons, Ledru! —
der steckte sie ein in die Forts von Paris. —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix
da ist geschehen all dieß! —
Als ächtes Génie de la France u. s. w.

Offenbach.

Chassé croissé! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

Hugo.

Nun zogen wir selber über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir nahmen das ganze Deutschland ein, —
à la tête Mahon und Bazaine —
Schnetteretin tin! tin!
Mayence und Berlin,
von Donau und Spree bis zum Rhin,
General Monsieur
auf Wilhelmshöh', —
Tropfrau! Tropmann!
Tratratan! Tantan!
Über die dreimalhundert tausend Mann! —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix u. s. w.

Offenbach.

En avant deux! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

Hugo.

Doch la France, die generöse,
deckt gern ihrer Feinde Blöße!
Wir haben euch alle geschlagen,
nun laßt auch raison euch sagen!
Als Feinde nicht nehmt ihr Paris,
doch schenken wir's euch als amis.
Was klopft ihr am Fort?
Wir öffnen das Thor,
was ihr alle begehrt,
's ist hier euch bescheert:
Cafés, Restaurants,
dîners den Gourmands;
Garde mobile
und bal Mabile;
Mystères de Paris
und poudre de riz,
Chignons und Pommaden,
Theater, Promenaden,
Cirque, Hippodrôme,
la colonne de Vendôme;
concert populaire, —
was wollt ihr noch mehr! —
Und du! Peuple de penseurs?
Was schaffst du dir solche malheurs?
Seid ihr schwülstig und degoutant,
Wir machen euch hier elegant.
Wer fänd' euren „Faust" appetitlich?
Gounod erst machte ihn niedlich:
Don Carlos und Wilhelm Tell,
denen gerbten wir erst das Fell.
Was wüßtet ihr von Mignon,
machten wir nicht dazu Mirliton?
Habt ihr euch den Shakespeare gestammlet,
wir schufen goutable erst Hamlet!
Doch hattet ihr wirklich Génie,
den Parisern entging dieß nie:
Orpheus aus der Unterwelt,
ihn haben wir angestellt.

Offenbach.

Chaîne anglaise!

Hugo.

So kommt und laßt euch frisiren,
parfümiren, civilisiren!
Die große Nation
thut's ohne Lohn:
von euch kann sie nichts profitiren!
Fort mit den Soldaten!
Auf, auf! Diplomaten!
Dîners! Soupers!
Zu uns Attachés!

Offenbach.

Gallop!

Hugo.

Als ächtes Génie de la France u. s. w.

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen während des Schlußtanzes immer mehr Attachés der verschiedenen europäischen und außereuropäischen Gesandtschaften herauf; dann folgen die Intendanten der großen deutschen Hoftheater; sie tanzen mit den Mädchen in ungeschickter Weise und werden vom Chor darüber persiflirt.)

Refrain und Ballet.

(Zum Schluß verklärt sich Victor Hugo in bengalischem Feuer)

Erinnerungen an Auber.

Es ist als bezeichnend für den in seinem Schicksale sich aussprechenden Charakter dieses so interessanten Opernkomponisten beachtet worden, daß die ungemeine Lebenszähigkeit des neunundachtzigjährigen Greises, welche ihn soeben noch die Niederlage seines Landes und die Beschwerden der feindlichen Belagerung von Paris ertragen ließ, schließlich den Eindrücken der Schreckenstage unter der Herrschaft der Commune wich. Fast wäre er hierdurch zu der sonderbaren Ehre eines atheistischen Begräbnisses, welche der Pariser Gemeinderath seinen Hinterlassenen antrug, gelangt; als die hiervor glücklich bewahrte Leiche später dann mit allen kirchlichen Ehren zur Erde bestattet wurde, hielt dem Andenken des Dahingeschiedenen Herr A. Dumas d. j. eine Grabrede von zärtlichem rhetorischem Pathos, in welcher jedoch Auber seinem Volke in einem, wie mich dünkte, sehr falschen Lichte gezeigt wurde. Eben diese Rede, in welcher Auber als ein um sein Land in melodischen Thränen zerfließender Lichtgenius der Harmonie gefeiert wurde, zeigte mir, wie auch dießmal, da es der bedeutenden Phrase galt, der Franzose über den allerfranzösischsten seiner Komponisten sich nicht zurecht finden konnte, und, da es am G r a b e Auber's war, die Sache mit einer nichtssagenden Floskel für abgemacht hielt, wenn diese nur recht sentimental hoch gestimmt war.

Dagegen trug ich es in meiner Erinnerung, auf welche sonderbar geringschätzige Ansicht über Auber ich im Jahre 1840 bei der höheren Pariser Musikwelt traf. Bei Gelegenheit der

Besprechung einer neuen Opér von Halévy für die „Gazette musicale" gerieth ich darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu reden: hierbei beklagte ich mit voller Aufrichtigkeit die Verseichtigung des Geschmackes bei der „großen Oper", in welcher damals Donizetti mit seiner ungenirten schlaffen Manier sich immer breiter machte, und hierdurch, wie ich mich dieß eben nachzuweisen bemühte, die vortrefflichen Ansätze zur Ausbildung eines eigenthümlichen, spezifisch französischen Styles für diese große Oper, immer fühlbarer verdrängte. So wies ich denn auf die „Stumme von Portici", und frug, wie sich dieser gegenüber, sowohl im Betreff des dramatischen Styles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossini's verhielten? Ich mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich diese Frage zu Gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, daß er unmöglich einen Passus durchgehen lassen könnte, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde. Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisiren, sondern nur dessen Verhältniß zur großen französischen Oper und deren Styl; daß ich außerdem aber an sein patriotisches Herz zu appelliren habe, dem es doch fühlbar wohlthun müßte, einen Deutschen für den Werth und die Bedeutung seines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so stünden mir politische Zeitungen zur Aufrechthaltung Auber's gegen Rossini genügend zu Gebote: nur in einer musikalischen Zeitung sei so etwas unmöglich zu gestatten. Ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Ungleich patriotischer als vor dreißig Jahren der General-Theater-Inspektor und musikalische Redakteur ließ sich nun dießmal allerdings der Grabredner Auber's vernehmen; aber leider eben auch nur patriotisch, denn eine Kenntniß des Charakters der Auber'schen Muse war ihm von der einen Seite so fern ge-

blieben, als Jenem von der anderen. Es scheint dem Franzosen unmöglich, über Musik zu peroriren, ohne vermöge allerhand deliciöser Harmonien auf den „Schwan von Pesaro", oder andere derartige modern mythologische Steckenpferde zu reiten zu kommen.

Weit richtiger scheinen wir Deutschen sofort das eigenthümliche Wesen dieser französischen Opernmusik verstanden zu haben, und ich berufe mich hierfür auf den Vergleich der Erfolge der „Stummen von Portici" und des „Tell" bei uns. Wer das Erscheinen der ersteren Oper auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiß von dem ganz erstaunlichen Eindrucke davon zu berichten, während es mit dem „Tell" nie recht gehen wollte, und dieser sich mehr der italianisirenden Sänger, als dem lebhaften Gefallen des Publikums an dem Werke selbst zu Liebe aufrecht erhalten hat. Dagegen überraschte die „Stumme" sofort als etwas vollständig Neues: ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war nie dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspieles, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange, versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisirt, daß es immer „gut" ausgehen mußte: kein Komponist hätte es gewagt, die Leute mit einem schließlichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. Als Spontini uns in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er außer sich darüber, daß wir die Oper, wie dies überall in Deutschland geschieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten Julia auf dem Begräbnißplatze ausspielen lassen wollten: die Dekoration mußte wechseln, der Rosenhain mit dem Tempel der Venus erscheinen, Priester und Priesterinnen des Amor mußten das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!" Anders durfte es nicht sein. Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern", so war dies der Oper ganz besonders aufgegeben. Als seiner Zeit der Dresdener Hoftheater-Generaldirektor mit dem traurigen Ausgange meines „Tannhäuser" unzufrieden war, berief er sich auf K. M. v. Weber, der das doch besser verstanden und seine Opern immer „befriedigend" ausgehen gelassen habe. —

In gleicher Weise wirkte die „Stumme" aber von jeder Seite her überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opern-Sinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch' ein ganzer Akt, mit all' seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß. Man fragt sich: wie kam Auber zu solch' einem Operntexte? Scribe hat nie vor- oder nachher etwas Ähnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte, hierauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel schon sogleich der nächste, eben des „Tell", für Rossini aus! Welche günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer sich deutlich zu machen: es muß etwas Besonderes, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein. Gewiß ist es, daß nur eben dieser Auber eine solche Musik dazu schreiben konnte, die rechte, einzige Musik, wie sie Rossini mit seiner unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur, die uns in seiner „Opera seria" (Semiramis, Moses u. A.) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte. Denn das Neue in dieser Musik zur „Stummen" war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensemble's ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneute Aufrüfe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl, und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musik-Bilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten theatralischen Plastik zu weichen gehabt hätte.

Der Eindruk dieses Ganzen warf damals bei uns Alles um. Wir kannten zuletzt die französische Oper nur aus den Produkten der „Opéra comique". Soeben war es Boieldieu gewesen, welcher mit seiner „weißen Dame" uns heiter und sinnig erfreut hatte; Auber selbst war uns auf das Angenehmste durch seinen „Maurer und Schlosser" unterhaltend geworden: die Pariser „große Oper" theilte sich uns immer nur noch in dem pathetischen Pompe der „Vestalin" oder des „Ferdinand Cortez" von Spontini mit, und erschien uns, Alles in Allem, mehr italienisch als französisch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Institute uns zukommende „Belagerung von Korinth" Rossini's zu sagen schien, daß dieses seriöse lyrische Theater Frankreichs wohl immer dem Ausländer, heiße dieser nun Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder sogar Rossini, angehören sollte. Hier herrschte Steife und Frost; in das Volk drang nichts davon, und neben der Spontini'schen Prachtoper konnte sich die heimische deutsche Oper aus ihren kümmerlichen Ansätzen unbehindert zu der Höhe, welche sie durch Weber's herrliche Musik erreichte, emporarbeiten. Nur ein Versuch, das Gebiet jener „großen Oper" selbst zu beschreiten, mislohnte sich; in seiner „Euryanthe" ließ Weber den Dialog fallen, führte dagegen das Rezitativ ein, verbannte die volksthümliche Liedweise, und ergänzte nach jeder Seite hin das pathetische Ensemble. Hiergegen blieb das Publikum entfremdet, und nicht näher trat ihm diese edle Weber'sche Musik, als etwa die Spontini'sche Oper selbst: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre. Vorsichtig wehrte Marschner der Versuchung des Ehrgeizes, dem Beispiele seines Meisters nachzugehen; mit Glück griff er zu der volksthümlicheren, aus Musikstücken und dialogischen Scenen gemischten, sogenannten „romantischen" Oper zurück: „der Vampyr" und der „Templer" behaupteten sich vortheilhaft auf den Theatern.

Aber dieß hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme" kam. Hier war eine „große Oper", eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all' dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen, und unterhaltend bis zum Hinreißen. Der deutsche Musiker brummte verdrießlich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik,

Lärmen und Skandal! — Es kam aber sehr viel Zartes darin vor? Und Alles klang so auffallend gut, wie man es von einem Orchester im Theater in dieser Weise noch gar nicht gehört hatte? — Am Ende war es doch nur Rossini'sche Musik, denn Rossini schoben wir nun einmal Alles in die Schuhe, was wie verführerische Melodie klang. Gewiß war Rossini der Vater der modernen Opernmelodie: aber was dieser Auber'schen Musik zur „Stummen" ein so eigenthümliches Gepräge der konzisesten Drastik gab, das konnte Jener selbst nicht auffinden und nachmachen. Unseren Komponisten wäre es schrecklich gewesen, nur daran zu denken, solch' eine Musik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutschen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: das war das Andere, was zu beachten war. Vor Allem gerieth Marschner in zunehmende Konfusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit solch' einer gehörigen Stretta „à l'Italiana" zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper, „Adolph von Nassau", mit erlebte. Von den schließlich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es dieser bösen „Stummen" nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen gerathen, da diese geschmeidigeren Herren der Auber'schen Faktur leichter nachgegangen waren, und sie namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreißende Allüren zu geben verstanden. Aber das wollte Alles nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Der „Stummen von Portici" es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Und dieß ist das besonders Beachtungswerthe, daß diese „Stumme" wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opern-Musik, sondern auch in der des Kunstschaffens Auber's selbst zu erkennen ist.

Versuchen wir die Vereinzeltheit dieses Werkes, welche sich auch als Unnachahmlichkeit betrachten ließe, uns zu erklären, so müssen wir finden, daß hier ein gewisser Exzeß stattfand, welcher

nur dem französischen Geiste möglich war, und auch dieses nur einmal.

Gewiß bietet uns die Auber'sche Partitur manche Vorzüge und wirksame Neuerungen, welche seitdem zum Gemeingut aller, namentlich der französischen Opernkomponisten geworden sind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Instrumentirung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchestereffekten, worunter z. B. auch seine vorher so gewagt erscheinende Behandlung der Streichinstrumente, namentlich der Violinen zu zählen ist, denen er jetzt in Masse die verwegensten Passagen zumuthete. Rechnen wir zu diesen einflußreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppirung des Chor-Ensemble's, welches er fast zum allerersten Male als wirklich handelnde, uns ernstlich interessirende Masse sich bewegen läßt, so führen wir im Betreff der inneren Struktur seiner Musik noch ganz besondere Eigenthümlichkeiten in der Harmonisation und selbst der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zu treffender Charakterisirung im dramatischen Sinne von Auber, wie von seinen Nachfolgern, festgehalten und weiter benutzt worden sind. Auch darf im gleichen Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hält, in welchem ihm nichts entgeht, was er für das ein- oder ausleitende Orchesterzwischenspiel, welches sonst aus banalen Gemeinplätzen bestand, in sinniger Weise zu fesselnden musikalischen Bildern zu verwerthen weiß. Die ungemeine, fast heiße Wärme, welche Auber dießmal durch seine Musik wie in glühendem Flusse zu erhalten wußte, blieb aber eine Eigenthümlichkeit dieses besonderen Werkes, deren er sich später nie wieder bemächtigen konnte: wir müssen annehmen, er stand hier im Zenith seiner Begabung, seiner ganzen Natur. Nur ist es auffallend, daß diese Wärme, da sie sich selbst als solche nie wieder bei ihm zeigt, nicht eigentlich in seiner künstlerischen Natur selbst ihren Herd haben konnte. Fand zu ihrer Neubelebung Auber nie wieder ein so ungemein anregendes Süjet, wie das dieser „Stummen", so ist es doch mehr als verwunderlich, daß sie auch in dem Künstler so gänzlich erkaltete, und nie auch nur als etwa bloß schlummernd sich verrieth.

Ein musikalisches Witzblatt theilte kürzlich ein anekdotisches Gespräch des hochbetagten Greises mit, in welchem er sich dahin

äußerte, die Musik sei für ihn bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre eine Geliebte, von da an aber seine Frau gewesen; womit er zu verstehen geben wollte, daß er seitdem zu seiner Kunst in ein kühles Verhältniß getreten sei. Auber war bereits stark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus, als er die „Stumme" schrieb: sehr charakteristisch wäre es, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, daß er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte. Das Urtheil Auber's über sich selbst würde, bei der Richtigkeit dieser letzteren Annahme, in auffallender Weise mit jener geringschätzigen Ansicht seiner Landsleute, von welcher ich die anfänglich berichtete verwunderliche Erfahrung machte, übereinstimmen. Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, daß die Beachtung, welche sich in Paris dem so ungemein produktiven Komponisten für die Dauer zugewendet erhielt, nur seinen Arbeiten für die „Opéra Comique" galt, wogegen man sein zeitweiliges Erscheinen auf der großen Oper immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet ansah, welche ihm, aus Rücksicht auf seine sonstigen Verdienste, eben nur etwa zu verzeihen wäre. Wirklich fühlte sich Auber, wie alle seine Opernkomponirenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariser Geschmacke einzig recht vertrauten, bescheidenen lyrischen Bühne zu Hause, und hier ist er aufzusuchen, wenn er in seinem natürlichen Elemente erkannt werden soll. Aber hier zeigt es sich denn nun, warum dieser französische Meister uns Deutschen unnachahmbar, ja in Wahrheit einflußlos auf uns, selbst da blieb, wo er uns wirklich unwiderstehlich hinriß.

Zunächst bestätige ich aus meiner Erfahrung, daß die alsbald der „Stummen" nachfolgenden Opern Auber's, welche jetzt mit außerordentlicher Spannung erwartet wurden, auf uns in Deutschland einen auffällig niederschlagenden Eindruck machten. Sehr hübsche Sachen waren in der „Braut"; aber die glaubten wir alle schon zu kennen; wir wollten große Emotionen. Da erschreckte uns die Groteske des „Fra Diavolo". Ihm folgte Vieles, auch wieder „große" Opern, darin viel theatralisch-musikalisches Geschick, offenbar Witziges, besonders Lustiges: aber Alles kalt, gleichgiltig lassend. Dagegen glaubten wir fast, Vieles, was uns in der „Stummen" angeregt hatte, in Herold's

„Zampa" weiter kultivirt anzutreffen, was dieser sonderbaren, romantisch sich gebärdenden musikalisch-theatralischen Farce eine fast in das Ernste gehende Beachtung bei uns zuwendete. Nun fiel es auf, daß die Pariser wiederum diesen „Zampa" seinem Autor nur gering anrechneten, wogegen sie dessen, von aller romantischen Färbung frei gelassenen „Pré aux clercs", welcher uns grenzenlos langweilte, einzig goutirten, und es damit in diesen letzten heutigen Tagen bis zu einer „tausendsten" Aufführung zur Feier der Wiedergeburt der Künste in dem halb ausgebrannten Paris brachten. Warum wir nun mit diesem Genre, auf welches schließlich auch Auber sich einzig wieder beschränkte, da er uns außerdem kalt ließ, auch als Vorbild einer immerhin auffälligen Sicherheit, ja, streng genommen, Korrektheit seines Styles, nichts anzufangen wußten, sollte mir recht erklärlich werden, als ich dasjenige Element, was uns in seiner melodischen und rhythmischen Eigenthümlichkeit so unwillkürlich abstieß, in dem des Pariser Lebens selbst wieder auffand. Der sonderbar regelmäßige Bau dieser ganzen komischen Opernmusik, namentlich wenn sie als lustiges Orchester die theatralischen Ensemble's belebt und zusammenhält, hatte uns längst auf die Struktur des Contretanzes aufmerksam gemacht: wohnten wir einem unserer ehrbaren Bälle bei, auf welchen die eigentliche Quintessenz einer Auber'schen Oper zur Quadrille aufgespielt wurde, so ging es uns plötzlich auf, was diese sonderbaren Motive und ihr Wechsel zu bedeuten hatten, wenn man alles bei seinem Namen: „Pantalon", „En avant deux", „Ronde", „Chaîne anglaise", und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deßwegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen daran sich amüsiren? Das war es aber eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Contretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich dieß versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk" tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf: wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch Das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten*).

*) Dieß ist endlich doch auch Herrn von Flotow geglückt,

Ich entsinne mich nicht, daß dieser „Cancan"-Tanz des Pariser Volkes als das Material für die zutreffendste Erklärung des französischen, oder vielleicht besser: gallisch-romanischen Charakters der Pariser Bevölkerung aufgegriffen und verarbeitet worden sei. Uns muß dünken, daß der Grundzug desselben hierdurch mit überzeugender Plastik vor uns hingestellt werden könnte, namentlich wenn wir hiermit die Beziehungen der Nationaltänze anderer Völker zu dem Charakter derselben zusammenstellen, wobei es nicht schwer fallen dürfte, den Spanier aus seinem „Fandango", den Neapolitaner aus seiner „Tarantella", den Polen aus seinem „Mazurek", wohl auch den Deutschen aus seinem „Walzer" u. s. w. sich zu einer recht entsprechenden Vorstellung zu bringen. Im Bezug auf den Pariser „Cancan" fühle ich mich nicht berufen, auf eine solche Darstellung, wie ich sie etwa Herrn K. Gutzkow zur unterhaltenden Aufgabe stellen möchte*), einzugehen; die Studien hierzu sind außerdem in neuerer Zeit besonders erleichtert, da man sie jetzt vom Parterre unserer deutschen Hoftheater aus machen kann, auf deren Bühnen dieser Tanz kunstgerecht produzirt wird.

Was dagegen den von uns besprochenen französischen Meister betrifft, so muß ich jetzt die anscheinend sehr gewagte Behauptung aufstellen, daß Auber befähigt wurde, eine „Stumme von Portici" zu schreiben, weil er dieses merkwürdige Produkt unserer Civilisation, den **Pariser**, bei seiner Wurzel faßte, und von da aus ihn zu der ihm möglichen höchsten Glorie erhob, wie die Revolution den Cancan-tanzenden Gamin auf die Barrikade schwang, um ihn dort, in die Tricolore drappirt, keck die mörderische Kugel herausfordern zu lassen.

Ich sagte, diese Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeistes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweise seines Volkes vorlag: kein anderer französischer Komponist konnte in Wahrheit sich rühmen, ein Mann des Volkes zu sein, wie er; und hierin liegt

---

allerdings erst als diese komische Opernmusik bis zur äußersten Trivialität herabgekommen war, — was wiederum ein sonderbares Licht auf den Goût unserer kunstsinnigen Kavaliere wirft.

*) Da dieses Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaissance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Professor **Lübke** sich zurecht finden können.

zugleich Das, was ihn so lebendig von allen seinen Vorgängern unterscheidet. Während alle schönen Künste, mit ihnen Litteratur und Musik, dem französischen Volke von oben herab, wie ein Kostüm, aufgelegt, das Theater in die Fürsorge einer versteifenden Konvention, und somit auch die theatralische Musik unter die Obhut der verfeinernden Eleganz gestellt waren, erschien uns das französische Wesen in einem durchaus anderen Lichte, als wir es seit diesen Revolutionen kennen gelernt haben, die uns die Wurzeln des Pariser Volkslebens bloßlegten. Nicht eher, als bis Auber, ebenfalls von seinem Standpunkte der jetzt allgemein depotenzirten altfranzösischen Bildung ausgehend, auf diese Wurzel traf, erweckte in ihm sich musikalische Produktivität überhaupt. Wirklich erschien sein Talent ursprünglich besonders schwächlich; erst sehr spät wagte er sich als Komponist hervor, und erlitt mit seinen ersten Opern wiederholte Niederlagen; Alles erschien an ihnen unbedeutend. Fast dünkt es uns, daß dieß dasjenige Lebensalter bei ihm erfüllte, in welchem er, nach seinem lächelnden Ausspruche, die Musik als Geliebte begehrte. Mochte dieß ihm eine innere Versenkung gekostet haben, jetzt endlich machte er sein ungemein klug und lebhaft um sich blickendes Auge weit auf, und da sah er sein Pariser Volk und horchte auf die Weisen, zu denen es tanzte. Jetzt kam ihm die Musik an, nach welcher er die ganze Welt tanzen zu lassen unternehmen konnte: vielleicht mag ihm das, nach den Aufregungen der vergeblichen Liebeswerbungen, wie ein kühles Vergnügen vorgekommen sein, welches er mit ironischem Händereiben jetzt sich und seiner „Frau" machte.

Worin nun dieses „kühle Vergnügen" bestand, müssen wir uns, so traurig es ist, etwas deutlicher zu machen suchen, wenn wir den Charakter der sonderbaren Opernmusik, deren Erfinder Auber ist, uns erklären wollen. In diesem Betreff ist es noch nicht genügend beachtet worden, wie auffallend Auber's Musik von derjenigen Boieldieu's sich unterschied. Diese letztere, welche in der „weißen Dame" sich sogar mit einem Anfluge sinniger Romantik schmücken konnte, ist für ihren Charakter am deutlichsten nach dem „Jean de Paris" zu erkennen. Bis hierher ist der Franzose „galant", und die Gesetze der G a l a n t e r i e geben ihm zugleich die Gesetze für das Anmuthige wie Anständige, selbst für die vergnüglichste Kunst, als welche er stets die Musik

betrachtet. Ist die Kunst, im gemeinsten wie im erhabendsten Sinne, als ein Spiel zu betrachten, so spielte der Franzose, im Leben wie in der Kunst, unter den Gesetzen der Galanterie mit der ritterlichen Liebe, dieser Liebe mit dem Ehrenpunkte, für welchen der Kavalier spielend sein Leben einsetzte. Die galante Musik fand in den Chansons vom „Troubadour", sowie in den Weisen der französischen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmisch-melodisches Element zur Kultur, und Keiner wußte dies eben anmuthiger auszubilden, als schließlich Boieldieu. Doch wie nun die Sitte der Galanterie im französischen Leben verblaßte und zum grämlichen Schatten mit frömmlerischem Heiligenscheine ward, machte sich hiergegen das neue Lebensgesetz geltend, dem fortan Alles, und namentlich auch die Kunst, dienen sollte. Dieß ist: das Amüsement. Jetzt herrschte der „Bourgeois", der für seine schwere Plage des Tages sich am Abend „amüsiren" wollte; die Freuden der Galanterie, selbst wenn sie für ihn besonders hergerichtet wurden, langweilten ihn; der Quell mußte nicht über, sondern unter ihm aufgesucht werden. Und da floß er, wie ihn bisher „die Götter gnädig mit Nacht und Grauen", die Pariser aber mit Esprit und Elégance bedeckt hatten. Auch diesem „Cancan" ist ein künstlerisches Element zu eigen: auch er ist ein Spiel mit der Liebe, aber nur mit dem realsten, vulgärsten Akte derselben. Ich entsinne mich in Paris eine ziemlich geistreiche Feder darüber in Eifer gesetzt gesehen zu haben, daß der Franzose seinen realen Nationaltanz mit solcher Scheu behandele, während wir in unseren großen Opernballeten alle anderen Nationaltänze mit größter Treue uns vorführen ließen. Hierbei wurde leider nicht beachtet, daß selbst im glühendsten spanischen Tanze doch nur die Liebeswerbung symbolisirt wird, während im Pariser Cancantanze sich der unmittelbare Akt der Begattung symbolisch vollzieht. Wie hierbei noch ein künstlerisches Element sich geltend machen könne, scheint schwer begreiflich; doch liegt es darin, daß auch mit dem Vorgange dieses Tanzes am Ende doch nur gespielt wird: nach dem gräulichsten Zappeln und Springen, mit welchem der Pariser sich des symbolischen Venus-Opfers erfreut, tritt er vom Tanze zurück, führt seine Dame mit fast alt-französischer Galanterie an ihren Platz, und traktirt sie mit Orgeade, ganz wie auf dem sittigsten Balle. Somit war auch diesem Tanze — künstlerisch beizukommen, und

Auber's Muse hat dieses Experiment mit verwunderlicher Genialität ausgeführt.

Erklärte nun Auber die anhaltende Periode dieser Ausführung für diejenige seines Lebens und Schaffens, in welcher er in ein kühleres Verhältniß zu seiner einstigen Geliebten, der Musik, getreten sei, so können wir dies wiederum recht wohl verstehen: denn offenbar verschmähte ihn die Geliebte, als er nach den Gesetzen der Galanterie um sie warb, wogegen sie nun, da er sie nach den Gesetzen des Pariser „mariage de raison“ kurzweg geheirathet hatte, ihm einfach pariren mußte. Worin nun der Gehorsam der Pariser Frau besteht, lernt man an den jetzigen Sitten der Weltbürgerstadt ebenfalls erkennen. Ohne „amour“ thut es der Franzose nicht; aber er befriedigt ihr Bedürfniß nach der Art des Cancan's. Ein oft variirtes Süjet der beliebtesten Theaterstücke ist es, daß eine anständige, aber von ihrem Gemahle vernachlässigte Frau, von verlorenen Mädchen des Volkes sich deren Manieren, und namentlich den Cancantanz, einstudiren läßt, welche sie nun völlig kunstgerecht vor ihrem Manne produzirt, wodurch dieser sogleich unwiderstehlich sich zu seinem Weibe hingezogen fühlt. Wenn ich daher glauben muß, daß Auber in ein ungefähr ähnliches Verhältniß zu seiner nun geehelichten früheren Geliebten, der Musik, trat, so können wir uns jetzt die eigenthümlichen Produkte dieser Ehe als sonderbare, formell legitime Bastarde erklären. Sie sind fast metaphysische Erzeugnisse, und beinahe merkt man ihnen die Natur der Mutter, der Musik, gar nicht an. So seltsam dieß lautet, kann man diese so lange befruchtete Nachkommenschaft, wie sie uns in der starken Anzahl der Auber'schen Opern vorliegt, kaum eigentlich zur Musik rechnen. In Wahrheit rechnete sich Auber auch selbst gar nicht zur Musik. Mit der, nur einem französischen Gouvernement zuzutrauenden Stupidität, ward er zum Direktor des Konservatorium's der Musik ernannt: da saß er in der Ehrenloge, wenn man unten im Saale eine Beethoven'sche Symphonie spielte, und wandte sich zu seinem Gaste mit lächelnder Verwunderung: „Verstehen Sie etwas davon? Je n'y comprends mot!“ — Ich finde dieß vortrefflich. Ungefähr so auch ließ sich Rossini gegen seine Pariser Anbeter vernehmen, wenn sie ihn als Hohenpriester der Musik begrüßten. Hierin liegt eben Großartigkeit der ganzen Natur, eine immer seltener werdende

Wahrhaftigkeit, wie sie wiederum nur Denjenigen zu eigen sein kann, welche sich in Dem, was sie sind, sollte dieß auch gerade nicht einer erhabenen Sphäre angehören, sicher und ganz fühlen, und daher selbst der wohlmeinendsten Konfusion über sich ruhig wehren können.

Und diese Sicherheit und Ganzheit war Auber in einem hohen Grade zu eigen. Nichts brachte ihn in Pathos; er wies auf den Ouvrier in der Blouse: „voilà mon publique“. Im Jahre 1860 traf ich öfter im Café Tortoni beim Gefrorenen mit ihm zusammen: er trat dann immer um Mitternacht ein, wenn er aus der großen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmäßig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des „Tannhäuser“, welche damals einigen Lärmen in Paris machte: besonders interessirte es ihn zu hören, ob darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mittheilte, rieb er sich lustig die Hände: „ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!“ Von seinem neuesten Werke, la Circasienne, einem ungemein kindischen, im Hinblick auf den greisen Autor kaum begreiflichen, läppischen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: „ah, laissons les farces en paix!“ Dagegen rieb er sich mit äußerster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirektor seine Oper „Lestocq“ aufgeführt hätte. In Wahrheit hatte ich mir mit dieser, in ihrer Art wirklich wunderhübschen Oper, ganz besondere Mühe gegeben: da ich es namentlich darauf absah, Alles was darin den Geist der „Stummen“ zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen, verstärkte ich durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution geworben wurde, zu einer ansehnlichen, namentlich unseren Theaterdirektor erschreckenden Masse, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Bei uns gefiel auch die Oper sehr, und ich glaube, mit Recht: daß sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; daß sie aber auch in Paris dem

„Pré aux clercs“, und anderen wohl konservirten Schätzen dieser Art, nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich nun darüber bei Auber. Da lächelte er denn wieder schalkhaft: „que voulez-vous? C'est le genre!“ — Was er schließlich von meinem „Tannhäuser“ gehalten hat, habe ich nicht erfahren: ich nehme an, er verstand „kein Wort davon“! —

Wenn ich mir die Physiognomie dieses wunderlichen Greises, der, wie mir versichert wurde, in vielen Stücken den jüngsten Mann überbieten konnte, noch jetzt zurückrufe, muß ich mich immer wieder fragen: wie war es möglich, daß Dieser die „Stumme von Portici“ schrieb? In keinem Theile seines Wesens kam ein Merkmal von eigentlicher Kraft zum Vorschein, noch weniger von Feuer; vielmehr einzig Zähigkeit und fast erschreckende Dauer unter der Pflege und dem Schutze einer cynisch-vergnüglichen Kälte. Diese Kälte war nun jedenfalls auch der Hauptzug seiner vielen, immer gleichartigen Opernmusik, wodurch diese schließlich jedes Einflusses auf uns Deutsche verlustig ging: sie ist aber ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe, ja, ich glaube auch aller sonstiger Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst. Der Franzose scheint sich mit dem Genius der Kunst, der ihn nie zu voller gegenseitiger Liebesdurchdringung beglücken will, „arrangiren“ zu müssen, ungefähr wie Auber sich eben mit der Musik zu arrangiren hatte. Das Verhältniß bleibt kalt, und woher es einen Anschein von Wärme zu gewinnen hat, glauben wir an dem Quelle der Berauschung für die Auber'sche Muse nachgewiesen zu haben: eine latente Scheußlichkeit, in deren eleganter Überkleidung eben die merkwürdige Kunst besteht, welche alle Welt über die Basis der Obscönität zu täuschen berechnet ist. Daher nun die auffallende und fast stylistisch erscheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der sympathisch eingeweihte Pariser selbst auf den, für ihn schließlich einzig interessanten, Untergrund blicken kann; diesen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, mußte der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach sich behaglich herumwälzen sah. „Fi donc!“ mochte er sich sagen; bis die deutschen Hoftheater

kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da ist denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europa's wälzen. Aber der wunderlich kühle Greis, der nun neunundachtzig Jahre ausgehalten, schloß jetzt sein Auge, und im letzten Todeskampfe tauchte ihm wohl wieder seine „Stumme von Portici" auf, die jetzt in den Straßen von Paris in nackter Wirklichkeit, wenn auch mit wunderlichen Variationen, zur Aufführung zu kommen schien.

Immerhin haben wir es uns noch klar zu machen, wie dieser, seinem Wesen nach so von uns erkannte, seltsame Künstler die Begeisterung gewann, ohne welche ein Werk, wie die „Stumme", unmöglich geschaffen werden konnte. Ich glaube, wir dürfen die Erklärnng dieses Phänomen's in dem „Fi donc!" suchen, welches wir vorhin dem Meister mit großem Rechte unterlegten. Der eigenthümliche Geist der Pariser Kultur hat dem Franzosen ein gewisses hitziges Ehrgefühl erweckt, welches sich bis zum Schäumen verletzt fühlt, wenn es an Das, was es kunstvoll verdeckt, unzart erinnert wird; man hat gefunden, daß es einem Franzosen häufig schwer fällt, sich von selbst eines gegebenen Versprechens zu erinnern: wüthend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird; der Vergnüglichste läßt es dann leicht zum Blutvergießen kommen. So spottet der Franzose gern selbst über seine eigenen Laster und Schwächen, aber er geräth außer sich, wenn er von Anderen daran gemahnt wird. Wir haben nun zu wiederholten Malen an den politischen Katastrophen des Landes, wie sie sich jedesmal durch den Geist der Pariser Bevölkerung vollzogen, erlebt, daß dieser Geist es nicht vertragen konnte und wüthend aufbrauste, wenn ein Gouvernement, auf die wohlerkannten üblen Eigenschaften der Nation im pessimistischen Sinne spekulirend, ihm mit Hohn ein öffentliches Zeugniß seiner Verachtung ausstellte. Da war es, wie in der Juli-Revolution 1830 sich dieß am deutlichsten kundthat, nicht etwa nur, oder überhaupt der eigentliche Pöbel, sondern gerade der zartempfindliche Gebildete, welcher an der Spitze der sonst so stumpfsinnigen Bourgeoisie sich auf die Barrikade warf; hier, weniger in kriegerischer als wirklich mörderischer Aufgeregtheit, fand sich der reiche Banquier, der witzige Litterat, der Künstler, und jedenfalls auch der Akteur der großen Oper mit

dem eigentlichen Cancantänzer des Volkes zusammen; persönliche Bravour ward die Losung, und wie der galante Kavalier einst für den zweifelhaften Ehrenpunkt seiner Treue das Leben keck daran setzte, so zeigte sich hier eine ganze Bevölkerung erhitzt, ihrem Gouvernement das Recht zu ihrer Beschimpfung zu bestreiten.

Die Pariser Juli-Revolution nahm sich in den Augen der Völker ganz so sympathisch aufregend aus, als die „Stumme von Portici" zuvor in den Theatern dieß gethan hatte; gerade auch denselben Schrecken verbreiteten Beide unter den Anhängern der verschiedenen Legitimitäten. Diese Oper, deren Aufführungen selbst Emeuten zum Ausbruche brachten, ward als der offenbare theatralische Vorläufer der Juli-Revolution erkannt, und selten stand eine künstlerische Erscheinung mit einem Weltereignisse in einer genaueren Beziehung.

Ich erklärte vorher die „Stumme" als einen Exzeß ihres Autors; als ein Exzeß des Pariser Volksgeistes ward sehr bald auch die Juli-Revolution von den französischen Politikern, ja, genau genommen, von der ganzen Bevölkerung betrachtet. Als ich am Ende der dreißiger Jahre nach Paris kam, dachte man nicht mehr an die Juli-Revolution, ja die Erinnerung an sie degoutirte: die „Stumme" ward dann und wann als Lückenbüßer gegeben, und zwar in so vernachlässigter Aufführung, daß man mir von einem Besuche derselben abrieth. Sollte mich Auber amüsiren, so habe ich, sagte man mir, in den „Domino noir" oder die „Diamants de la couronne" zu gehen. In der hierin wie anderweitig sich aussprechenden Geringschätzung ihres so vorzüglich nationalen Opernkomponisten, schien sich ein nationaler Ekel vor sich selbst auszudrücken, welcher den französischen Geschmack ergriffen hatte, und ihn zu der geschlechtslosen italienischen Opernmuse hinzog, wie um in einem opiatischen Schönheitsrausche von gegenstandsloser Fadheit sich selbst aus dem Bewußtsein zu verlieren. — Die Februar-Revolution ging ohne Auber's Mitwirkung vor sich; dagegen begrüßte der Meister im höchsten Greisenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „premier jour de bonheur", dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit seinem vergnügt ironischen Händereiben, den heutigen Abend als seinen „zweiten Glückstag" bezeichnend.

Für uns Deutsche blieb es anders: wirkliches Leben behielt bei uns nur die „Stumme von Portici". In ihr erkannten wir den modernen französischen Geist zu seiner anziehendsten Gestalt gebracht; dieses Werk richtig zu würdigen, und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu lassen, konnte uns als beste Entschuldigung dafür gelten, daß unser ernsteres Urtheil anderer Seits sich über den Gehalt und die Bedeutung der Pariser Revolutionen zu seinem großen Nachtheile bestechen und beirren ließ. Die aus einer unbefangenen Betrachtung jenes Werkes Auber's zu gewinnende Belehrung dürfte außerdem geeignet sein, uns zu wichtigen, gegenwärtig unserer Kunstkritik noch sehr fern liegenden Aufschlüssen über die wirklichen Faktoren eines dramatisch-musikalischen Kunstwerkes zu führen. Hierbei hätten wir immer nur noch von der Frage auszugehen, deren Beantwortung wir bisher bloß auf allgemeine, kulturpsychologische Erklärungsgründe beschränkten, nämlich: wie diesem, rein nur als Musiker betrachtet, so schwächlich begabten Talente eine Partitur von so unleugbaren, gewiß auch rein musikalischen Vorzügen gelang? Daß die Phantasie des Autors hier in eine Glühhitze gerathen war, wie vorher und nachher nie wieder, genügt als Erklärungsgrund gerade für die vorzügliche musikalische Konzeption nicht vollständig, und er wird sofort gänzlich entkräftet erscheinen, wenn wir uns fragen, wie Auber in diesem Zustande etwa eine Symphonie, oder eine Messe gerathen sein würde? — Die Aufschlüsse, auf welche ich hiermit hindeute, dürften uns, so dünkt mich, von diesem einen Punkte der Aufsuchung aus, leicht zu den unerwartetsten Berichtigungen unseres gewöhnlichen Urtheils über einen Kernpunkt der musikalischen Begabung, wie der musikalischen Konzeption führen; nämlich, sobald wir diese Untersuchung zunächst auf alle französischen Komponisten, mit Méhul und Cherubini, ja vorzüglich auch auf Gluck ausdehnten, und uns dann verdeutlichten, was wir von der Musik dieser Meister wissen würden, wenn die dramatische Muse sie nicht inspirirt hätte. Versuchen wir es, uns selbst die Mozart'sche Musik vorzustellen, sobald wir aus ihr seine hauptsächlichen dramatischen Werke hinwegdenken, und beachten wir, daß ein so ganz musikerfüllter Tonsetzer, wie Weber, ohne seine Opern für uns kaum vorhanden wäre, so haben wir, mit dem höchsten Maaße gemessen, nur Bach und Beethoven vor uns,

um aus ihnen ein Wachsen der Musik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama uns zu erklären. Wie gerade eine sehr tief eindringende Erforschung und Erklärung dieses Aus-sich-wachsens der Musik uns wiederum dem Drama, und zwar dem großen, allwahrhaftigen Drama, zuführt, habe ich anderswo genügend zur Erwägung gegeben, und es diene hier der Hinweis darauf nur dazu, eine Grenzlinie zwischen den Schöpfungen des deutschen und des französischen Geistes zu ziehen, welche, wie fundamental sie dünken muß, dennoch viel häufiger bereits überschritten worden ist, als es manchem Dünkel den Anschein haben mag.

Gewiß ist es, daß wir des großen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutsche hervorbrachte, uns nicht zu schämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzosen blicken müssen, auf welche der gleiche Eindruck ein sehr unnachhaltiger war. Und so glaube ich, daß ich damals, vor dreißig Jahren, nicht Unrecht hatte, mich gegen die Pariser Kunstkritik für Auber zu ereifern. Der Gedanke durfte mir nicht ferne liegen, daß auf dem mit dieser „Stummen“ eingeschlagenen Wege die französische große Oper zu einer wirklichen nationalen Blüthe gelangt sein würde, wogegen ich mir jetzt die Gründe davon zu erklären hatte, daß mein hieran sich knüpfender Wunsch für das Gedeihen jenes Institutes nicht in Erfüllung gehen konnte. Leider gelangen wir bei solchen Nachforschungen zu der Betrachtung, daß jede Nation etwas Grundschlechtes in sich hat: ein Überblick der Wirksamkeit des heutigen deutschen Theaters bringt uns zu der traurigen Erkenntniß dieses schlechten Grundzuges unseres nationalen Wesens; die Aufdeckung des gleichen verderblichen Charakters im französischen Wesen hat für uns leider noch das besondere schlimme Interesse, zu unserer Verzweiflung uns darüber zu belehren, daß eben auch von dorther, von wo Alles doch immer einzig einflußreich zu uns herüberkommt, keine Hoffnung mehr für uns übrig bleibt.

Und dieß sei für dießmal unser wehmüthiger Abschied von Auber und seiner „Stummen“, über welche ich mir bei Gelegenheit ein eingehenderes Urtheil noch vorbehalte. —

Beethoven.

(1870.)

Vorwort.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit fühlte sich gedrungen, auch seinerseits zur Feier des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Beethoven beizutragen, und wählte, da ihm hierzu keine andere, dieser Feier ihm würdig dünkende Veranlassung geboten war, eine schriftliche Ausführung seiner Gedanken über die Bedeutung der Beethoven'schen Musik, wie sie ihm aufgegangen. Die Form der hieraus entstandenen Abhandlung kam ihm durch die Vorstellung an, er sei zur Abhaltung einer Festrede bei einer idealen Feier des großen Musikers berufen, wobei ihm, da in Wirklichkeit diese Rede nicht zu halten war, für die Darlegung seiner Gedanken der Vortheil einer größeren Ausführlichkeit zu gut kam, als diese bei einem Vortrage vor einem wirklichen Auditorium erlaubt gewesen wäre. Es ward ihm hierdurch möglich, den Leser durch eine tiefer gehende Untersuchung des Wesens der Musik zu geleiten, und dem Nachdenken des ernstlich Gebildeten auf diesem Wege einen Beitrag zur Philosophie der Musik zu liefern, als welcher die vorliegende Arbeit einerseits angesehen werden möge, während andererseits die Annahme, sie werde wirklich an einem bestimmten Tage dieses so ungemein bedeutungsvollen Jahres vor einer deutschen Zuhörerschaft als Rede vorgetragen, eine warme Be-

zugnahme auf die erhebenden Ereignisse dieser Zeit nahe legte. Wie es dem Verfasser möglich war, unter den unmittelbaren Eindrücken dieser Ereignisse seine Arbeit zu entwerfen und auszuführen, möge sie demnach sich auch dieses Vortheiles erfreuen, der größeren Erregung des deutschen Gemüthes auch eine innigere Berührung mit der Tiefe des deutschen Geistes ermöglicht zu haben, als im gewöhnlichen nationalen Dahinleben dieß gelingen dürfte.

Muß es schwierig dünken, über das wahre Verhältniß eines großen Künstlers zu seiner Nation einen befriedigenden Aufschluß zu geben, so steigert sich die Schwierigkeit dieser Aufgabe für den Besonnenen im allerhöchsten Grade, sobald nicht vom Dichter oder Bildner, sondern vom Musiker die Rede sein soll.

Daß der Dichter und der Bildner darin, wie beide die Begebenheiten oder die Formen der Welt auffassen, zunächst von der Besonderheit der Nation, welcher sie angehören, bestimmt werden, ist bei ihrer Beurtheilung wohl stets in das Auge gefaßt worden. Wenn bei dem Dichter sogleich die Sprache, in welcher er schreibt, als bestimmend für die von ihm kundzugebenden Anschauungen hervortritt, so springt die Natur seines Landes und seines Volkes als maaßgebend für die Form und die Farbe des Bildners gewiß nicht minder bedeutend in das Auge. Weder durch die Sprache, noch auch durch irgend welche Form der dem Auge wahrnehmbaren Gestalt seines Landes und Volkes hängt der Musiker mit diesen zusammen. Man nimmt daher an, die Tonsprache gehöre der ganzen Menschheit gleichmäßig zu, und die Melodie sei die absolute Sprache, durch welche der Musiker zu jedem Herzen rede. Bei näherer Prüfung erkennen wir nun wohl, daß von einer deutschen Musik, im Unterschiede von einer italienischen, sehr wohl die Rede sein könne, und für diesen Unterschied darf noch ein physiologischer nationaler Zug in Betracht genommen werden, nämlich die große Begünstigung des Italieners für den Gesang, welche diesen für die Ausbildung seiner Musik ebenso bestimmt habe, als der Deutsche durch Entbehrung in diesem Punkte auf sein besonderes, ihm eigenes Tongebiet gedrängt worden wäre. Da

dieser Unterschied das Wesentliche der Tonsprache aber gar nicht berührt, sondern jede Melodie, sei sie italienischen oder deutschen Ursprunges, gleichmäßig verstanden wird, so kann dieses, zunächst doch wohl nur als ein ganz äußerlich aufzufassendes Moment, nicht von dem gleichen bestimmenden Einflusse gedacht werden, als wie die Sprache für den Dichter, oder die physiognomische Beschaffenheit seines Landes für den Bildner: denn auch in diesen sind jene äußerlichen Unterschiede als Natur-Begünstigungen oder Vernachlässigungen wieder zu erkennen, ohne daß wir ihnen eine Geltung für den geistigen Gehalt des künstlerischen Organismus' beilegen.

Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen der Musiker seiner Nation als angehörig erkannt wird, muß jedenfalls tiefer begründet liegen, als der, durch welchen wir Goethe und Schiller als Deutsche, Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen, wenngleich wir diesen und jenen endlich wohl aus dem gleichen Grunde entstammt annehmen müssen. Diesem Grunde näher nachzuforschen dürfte gerade so anziehend sein, als dem Wesen der Musik selbst tiefer auf den Grund zu gehen. Was auf dem Wege der dialektischen Behandlung bisher noch als unerreichbar hat gelten müssen, möchte dagegen leichter sich unserem Urtheile erschließen, wenn wir uns die bestimmtere Aufgabe einer Untersuchung des Zusammenhanges des großen Musikers, dessen hundertjährige Geburtsfeier wir zu begehen im Begriffe sind, mit der deutschen Nation stellen, welche eben jetzt so ernste Prüfungen ihres Werthes einging.

Fragen wir uns zunächst nach diesem Zusammenhange im äußeren Sinne, so dürfte es bereits nicht leicht sein einer Täuschung durch den Anschein zu entgehen. Wenn es schon so schwer fällt einen Dichter sich zu erklären, daß wir von einem berühmten deutschen Litteraturhistoriker die allerthörigsten Behauptungen über den Entwickelungsgang des Shakespeare'schen Genius' uns gefallen lassen mußten, so haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, sobald in ähnlicher Weise ein Musiker wie Beethoven zum Gegenstande genommen wird. Mit größerer Sicherheit ist es uns vergönnt, in den Entwickelungsgang Goethe's und Schiller's zu blicken; denn aus ihren bewußten Mittheilungen sind uns deutliche Angaben verblieben: auch diese decken uns aber nur

den Gang ihrer ästhetischen Bildung, welcher ihr Kunstschaffen mehr begleitete als leitete, auf; über die realen Unterlagen desselben, namentlich über die Wahl der dichterischen Stoffe, erfahren wir eigentlich nur, daß hier auffallend mehr Zufall als Absicht waltete; eine wirkliche, mit dem Gange der äußeren Welt- oder Volksgeschichte zusammenhängende Tendenz läßt sich dabei am allerwenigsten erkennen. Auch über die Einwirkung ganz persönlicher Lebenseindrücke auf die Wahl und Bildung ihrer Stoffe hat man bei diesen Dichtern nur mit der größten Behutsamkeit zu schließen, um es sich nicht entgehen zu lassen, daß diese nie unmittelbar, sondern nur in einem Sinne mittelbar sich äußerte, welche allen sicheren Nachweis ihres Einflusses auf die eigentliche dichterische Gestaltung unstatthaft macht. Dagegen erkennen wir aus unseren Forschungen in diesem Betreff gerade dieses Eine mit Sicherheit, daß ein in dieser Weise wahrnehmbarer Entwickelungsgang nur deutschen Dichtern, und zwar den großen Dichtern jener edlen Periode der deutschen Wiedergeburt zu eigen sein konnte.

Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's, und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äußeren Vorgänge, oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres großen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu schließen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewußte Vorgänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit besäßen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andererseits in der Nachricht vorliegt, daß der Meister die „Sinfonia eroica“ anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet: und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?

Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen, wie der General Bonaparte zu der „Sinfonia eroica". Von dieser Seite des Bewußtseins betrachtet muß uns der große Musiker stets ein vollkommenes Geheimniß bleiben. Um dieses in seiner Weise zu lösen, muß jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeschlagen werden, als der, auf welchem es möglich ist, wenigstens bis auf einen gewissen Punkt dem Schaffen Goethe's und Schiller's zu folgen: auch dieser Punkt wird sich gerade an der Stelle verwischen, wo dieses Schaffen aus einem bewußten in ein unbewußtes übergeht, d. h. wo der Dichter die ästhetische Form nicht mehr bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der Idee selbst bestimmt wird. Gerade aber in dieser Anschauung der Idee liegt wiederum die gänzliche Verschiedenheit des Dichters vom Musiker begründet; und um zu einiger Klarheit hierüber zu gelangen, haben wir uns zuvörderst einer tiefer eingehenden Untersuchung des berührten Problem's zuzuwenden. —

Sehr ersichtlich tritt die hier gemeinte Diversität beim Bildner hervor, wenn wir ihn mit dem Musiker zusammenhalten, zwischen welchen beiden der Dichter in der Weise in der Mitte steht, daß er mit seinem bewußten Gestalten sich dem Bildner zuneigt, während er auf dem dunklen Boden seines Unbewußtseins sich mit dem Musiker berührt. Bei Goethe war die bewußte Neigung zur bildenden Kunst so stark, daß er in einer wichtigen Periode seines Lebens sich geradesweges für ihre Ausübung bestimmt halten wollte, und in einem gewissen Sinne Zeit seines Lebens sein dichterisches Schaffen als eine Art von Auskunftsbestrebung zum Ersatz für eine verfehlte Malerlaufbahn ansehen mochte: er war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist. Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich" der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großer Geister lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf sein Selbstbewußtsein trifft. Beide begegneten sich auch in der Ahnung vom Wesen

der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweist. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte, und durch welches dahin entschieden ward, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige. Mit unserem voranstehenden Urtheile über beide Dichter stimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Goethe, wogegen dieser dem epischen Gestalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing.

Mit philosophischer Klarheit hat aber erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien. Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, das Objekt der schönen Künste überhaupt; während der Dichter diese Ideen durch eine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewußtsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da Derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde. Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andererseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erklärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anließ, weil er der

Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und außerdem seine Kenntniß von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständniß eben desjenigen Musikers beziehen konnte, dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimniß der Musik erschlossen haben; denn gerade ist auch Beethoven nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntniß richtig erklärt und gelöst wird. —

In der Benutzung dieses vom Philosophen uns zugestellten Materials glaube ich am zweckmäßigsten zu verfahren, wenn ich zunächst an eine seiner Bemerkungen anknüpfe, mit welcher Schopenhauer die aus der Erkenntniß der Relationen hervorgegangene Idee noch nicht als das Wesen des Dinges an sich angesehen wissen will, sondern erst als die Offenbarung des objektiven Charakters der Dinge, also immer nur noch ihrer Erscheinung. „Und selbst diesen Charakter" — so fährt Schopenhauer an der betreffenden Stelle fort — „würden wir nicht verstehen, wenn uns nicht das innere Wesen der Dinge, wenigstens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre. Dieses Wesen selbst nämlich kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniß verstanden werden; daher es ewig ein Geheimniß bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz anderen Seite den Zugang dazu hätten. Nur sofern jedes Erkennende zugleich Individuum, und dadurch Theil der Natur ist, steht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in seinem eigenen Selbstbewußtsein, als wo dasselbe sich am unmittelbarsten und alsdann als Wille sich kundgiebt."*)

Halten wir nun hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für den Eintritt der Idee in unser Bewußtsein fordert, nämlich „ein temporäres Überwiegen des Intellektes über den Willen, oder physiologisch betrachtet, eine starke Erregung der anschauenden Gehirnthätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte", so haben wir nur noch die unmittelbar diesem folgende Erläuterung hiervon scharf zu erfassen, daß unser Bewußtsein zwei Seiten habe: theils nämlich sei dieses ein Bewußtsein vom eigenen Selbst, welches der Wille ist; theils ein Bewußtsein von anderen Dingen, und als solches zunächst anschauende

*) „Die Welt als Wille und Vorstellung" II. 415.

Erkenntniß der Außenwelt, Auffassung der Objekte. „Je mehr nun die eine Seite des gesammten Bewußtseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück.“*) —

Aus einer genauen Betrachtung des hier aus dem Hauptwerke Schopenhauer's Angeführten muß es uns jetzt ersichtlich werden, daß die musikalische Konzeption, da sie nichts mit der Auffassung einer Idee gemein haben kann (denn diese ist durchaus an die anschauende Erkenntniß der Welt gebunden), nur in jener Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben kann, welche Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet. Soll diese zum Vortheil des Eintrittes des rein erkennenden Subjektes in seine Funktionen (d. h. die Auffassung der Ideen) temporär gänzlich zurücktreten, so ergiebt sich andererseits, daß nur aus dieser nach innen gewendeten Seite des Bewußtseins die Fähigkeit des Intellektes zur Auffassung des Charakters der Dinge erklärlich wird. Ist dieses Bewußtsein aber das Bewußtsein des eigenen Selbst, also des Willens, so muß angenommen werden, daß die Niederhaltung desselben wohl für die Reinheit des nach außen gewendeten anschauenden Bewußtseins unerläßlich ist, daß aber das diesem anschauenden Erkennen unerfaßliche Wesen des Dinges an sich nur diesem nach innen gewendeten Bewußtsein ermöglicht sein würde, wenn dieses zu der Fähigkeit gelangte, nach innen so hell zu sehen, als jenes im anschauenden Erkennen beim Erfassen der Ideen es nach außen vermag.

Auch für das Weitergehen auf diesem Wege giebt uns Schopenhauer die rechte Führung durch seine hiermit verbundene tiefsinnige Hypothese im Betreff des physiologischen Phänomens des Hellsehens und seine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirklicher Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtsein nur den mächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber auch der Ton in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Äußerung des Willens. Wie der Traum es jeder Erfahrung bestätigt, steht der, vermöge der Funktionen des wachen Gehirnes angeschauten Welt, eine zweite, dieser an Deutlichkeit ganz gleich-

*) A. g. O. 418.

kommende, nicht minder als anschaulich sich kundgebende Welt zur Seite, welche als Objekt jedenfalls nicht außer uns liegen kann, demnach von einer nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes unter nur diesem eigenen Formen der Wahrnehmung, welche hier Schopenhauer eben das Traumorgan nennt, dem Bewußtsein zur Erkenntniß gebracht werden muß. Eine nicht minder bestimmte Erfahrung ist nun aber diese, daß neben der, im Wachen wie im Traume als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unser Bewußtsein vorhanden ist, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen. Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirnes sich bilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet.

Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können; woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der vorausverkündenden, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene, äußerste Fälle den Eintritt der somnabulen Hellsichtigkeit schließt. Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kundzugeben. Wollen wir nun den Schrei, in allen Abschwäch-

ungen seiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens, uns als das Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör denken, und müssen wir finden, daß er die allerunmittelbarste Äußerung des Willens ist, durch welche er sich am schnellsten und sichersten nach außen wendet, so dürfen wir uns weniger über dessen unmittelbare Verständlichkeit, als über die Entstehung einer Kunst aus diesem Elemente verwundern, da andererseits ersichtlich ist, daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

Um dieses Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächst wieder der oben angeführten tiefsinnigen Bemerkung unseres Philosophen, daß wir auch die, ihrer Natur nach nur durch willenfreie, d. h. objektive Anschauung erfaßbaren Ideen selbst nicht verstehen würden, wenn wir nicht zu dem ihnen zum Grunde liegenden Wesen der Dinge einen anderen Zugang, nämlich das unmittelbare Bewußtsein von uns selbst, offen hätten. Durch dieses Bewußtsein sind wir nämlich einzig auch befähigt, das wiederum innere Wesen der Dinge außer uns zu verstehen, und zwar so, daß wir in ihnen dasselbe Grundwesen wieder erkennen, welches im Bewußtsein von uns selbst als unser eigenes sich kundgiebt. Alle Täuschung hierüber ging eben nur aus dem Sehen einer Welt außer uns hervor, welche wir im Scheine des Lichtes als etwas von uns gänzlich Verschiedenes wahrnahmen: erst durch das (geistige) Erschauen der Ideen, also durch weite Vermittelung gelangen wir zu einer nächsten Stufe der Enttäuschung hierüber, indem wir jetzt nicht mehr die einzelnen, zeitlich und räumlich getrennten Dinge, sondern ihren Charakter an sich erkennen; und am deutlichsten spricht dieser aus den Werken der bildenden Kunst zu uns, deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Scheine, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. Dem entspricht denn auch, daß das Sehen der Gegenstände an sich uns kalt und theilnahmlos läßt, und erst aus dem Gewahrwerden der Beziehungen der gesehenen Objekte zu unserem Willen uns Erregungen des Affektes entstehen; weßhalb sehr richtig als erstes ästhetisches Prinzip für diese Kunst es gelten muß, bei

Darstellungen der bildenden Kunst jenen Beziehungen zu unserem individuellen Willen gänzlich auszuweichen, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anschauen des Objektes, dem ihm eigenen Charakter nach, einzig ermöglicht wird. Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist, und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unserer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt) zusammenhängt. —

Das Bewußtsein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?"

Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik. Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Äußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Äußerung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.

Sehen wir nun aus diesem unmittelbaren Bewußtsein der Einheit unseres inneren Wesens mit dem der äußeren Welt eine Kunst hervorgehen, so leuchtet es zuvörderst ein, daß diese ganz

anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen sein muß, als jede andere Kunst. Noch allen Ästhetikern hat es anstößig geschienen, aus einem, ihnen so dünkenden, rein pathologischen Elemente eine wirkliche Kunst herleiten zu sollen, und sie haben dieser somit erst von da an Giltigkeit zuerkennen wollen, wo ihre Produkte in einem, den Gestaltungen, der bildenden Kunst eigenen, kühlen Scheine sich uns zeigten. Daß ihr bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt.

Eine Aufklärung über das Wesen der Musik als Kunst glauben wir, so schwierig sie ist, am sichersten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inspirirten Musikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß, dieses von demjenigen anderer Künstler grundverschieden sein. Von jenem hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzubringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt wird. Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Musiker als universeller Wille wach wird, und über alle Anschauung hinaus sich als solcher recht eigentlich als selbstbewußt erkennt. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des konzipirenden Musikers und des entwerfenden Bildners; daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens: dieß sagt aber nichts Anderes, als daß hier der im Individuum als solchem, somit im Wahne seiner Unterschiedenheit von dem Wesen der Dinge außer ihm befangene Wille

gedacht wird, welcher eben erst im reinen interesselosen Anschauen der Objekte über seine Schranke sich erhebt; wogegen nun dort, im Musiker, der Wille sofort über alle Schranken der Individualität hin sich einig fühlt: denn durch das Gehör ist ihm das Thor geöffnet, durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr. Diese ungeheure Überfluthung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückgehalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt. — Nur ein Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen, — namentlich auch weil er andauernd und untrübbar ist, wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob. Aus diesem letzteren Grunde der Leiden, mit denen er den Zustand der Begeisterung, in welchem er uns so unaussprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Musiker wieder verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch an Heilighaltung erscheinen. Denn seine Kunst verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche.

Wir sahen, daß, wenn in den anderen Künsten der Wille gänzlich Erkenntniß zu werden verlangt, dieses sich ihm nur so weit ermöglicht, als er im tiefsten Innern schweigend verharrt: es ist als erwarte er von da außen erlösende Kunde über sich selbst; genügt ihm diese nicht, so setzt er sich selbst in den Zustand des Hellsehens, wo er sich dann außer den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Was er hier sah, ist in keiner Sprache mitzutheilen; wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewußtsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig un-

mittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt. Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst.

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondolier's, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermüthige, melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinüber sandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheure Schweigen der gleiche übermüthige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Thal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschooßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Thiere, der Lüfte, das Wuthgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen

Eines ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.

Den traumartigen Zustand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das sympathische Gehör versetzen, und in welchem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht, erkennen wir sofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, daß durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenzirt wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen. Wir erfahren dieß in jedem Konzertsaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonstückes, wo das Allerzerstreuendste und an sich Häßlichste vor unseren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intensiv sähen, von der Musik gänzlich abziehen und sogar lächerlich gestimmt machen würde, nämlich, außer dem sehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganze sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion. Daß dieser Anblick, welcher den nicht von der Musik Ergriffenen einzig beschäftigt, den von ihr Gefesselten endlich gar nicht mehr stört, zeigt uns deutlich, daß wir ihn nicht mehr mit Bewußtsein gewahr werden, dagegen nun mit offenen Augen in den Zustand gerathen, welcher mit dem des somnambulen Hellsehens eine wesentliche Ähnlichkeit hat. Und in Wahrheit ist es auch nur dieser Zustand, in welcher wir der Welt des Musikers unmittelbar angehörig werden. Von dieser, sonst mit nichts zu schildernden Welt aus, legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unserer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, außer Kraft setzt.

Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einigermaaßen verdeutlichen, so können wir dieß immer nur wieder am besten, indem wir auf die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange zurückkommen, durch welchen, nach Schopenhauer's so lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genom-

mene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mittheilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mittheilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die, weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker der wachenden Erscheinungswelt durch die rhythmische Zeitfolge seiner Kundgebungen gleichsam die Hand zur Verständigung, wie der allegorische Traum an die gewohnten Vorstellungen des Individuums in der Weise anknüpft, daß das der Außenwelt zugekehrte wache Bewußtsein, wenngleich es die große Verschiedenheit auch dieses Traumbildes von dem Vorgange des wirklichen Lebens sofort erkennt, es dennoch fest halten kann. Durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgiebt. Die menschliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechselnde gesetzmäßige Bewegung sich verständlich zu machen sucht, scheint somit für die Musik Das zu sein, was die Körper wiederum für das Licht sind, welches ohne die Brechung an diesen nicht leuchten würde, während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde. Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfaßbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein von dem Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixirt, die Bewegung der reflektirenden Anschauung zu suppliren überlassen muß, spricht die Musik

das innerste Wesen der Gebärde mit solch' unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenzirt, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dieß doch nur, um die anschauende Erkenntniß durch eine mit ihr vorhergehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe selbst erschaut hatte. —

Über das Verhalten der Musik zu den plastischen Formen der Erscheinungswelt, sowie zu den von den Dingen selbst abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauer's Werke an der betreffenden Stelle lesen, weßwegen wir uns von einem überflüssigen Verweilen hierbei zu der eigentlichen Aufgabe dieser Untersuchungen, nämlich der Erforschung der Natur des Musikers selbst wenden.

Nur haben wir zuvor noch bei einer wichtigen Entscheidung im Betreff des ästhetischen Urtheils über die Musik als Kunst zu verweilen. Wir finden nämlich, daß aus den Formen der Musik, mit welchen diese sich der äußeren Erscheinung anzuschließen scheint, eine durchaus sinnlose und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden ist. Wie dieß zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurtheilung der bildenden Kunst entstammen. Daß diese Verirrung vor sich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äußersten Annäherung der Musik an die anschauliche Seite der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuschreiben. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwickelungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Misverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des G e f a l l e n s an s c h ö n e n F o r m e n forderte. Da hierbei zugleich ein zunehmender Verfall des Urtheils über die bildende Kunst selbst mit unterlief,

so kann leicht gedacht werden, wie tief die Musik hierdurch erniedrigt ward, wenn im Grunde von ihr gefordert wurde, sie sollte ihr eigenstes Wesen völlig darnieder halten, um nur durch Zukehrung ihrer äußerlichsten Seite unsere Ergetzung zu erregen.

Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüth, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritte aus, indem sie den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form uns gegen die Außenwelt gleichsam abschließt, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken läßt. Demnach hätte also das Urtheil über eine Musik sich auf die Erkenntniß derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des bloßen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtssagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte, und uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äußerste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.

Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben

dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte. Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte sie z. B. Goethe so glücklich verwendbar zur Normirung dichterischer Konzeptionen. In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überfluthung, ausgewichen werde, galt lange dem Urtheile der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunst. Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dieß war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben. —

Wenn wir, mit dem Festhalten der öfter angezogenen Analogie des allegorischen Traumes, uns die Musik, von einer innersten Schau angeregt, nach außen hin diese Schau mittheilend denken wollen, so müssen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traumorgan, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Musiker zuerst das aller Erkenntniß verschlossene innere An-sich wahrnimmt, ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird. Wollen wir das von ihm wahrgenommene innerste (Traum-)Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dieß in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palestrina's anhören. Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns

vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt hierwider ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpièce, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität, bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik mit „weltlich" bezeichnet, im Gegensatze zu jener „geistlichen". Über das Prinzip dieser Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgesprochen*), und fasse dagegen hier die Tendenz derselben nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegorischen Traume auf, demnach es scheint, als ob jetzt das wach gewordene Auge des Musikers an den Erscheinungen der Außenwelt so weit haftet, als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden. Die äußeren Gesetze, nach welchen dieses Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens sich vollzieht, werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenstellung und der Wiederkehr konstruirt. Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Merkzeichen unsere Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten. Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik, zu Gunsten dieser regelmäßigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte,

---

*) Namentlich that ich dieß in Kürze und im Allgemeinen in einer „Zukunftsmusik" betitelten Abhandlung, welche vor etwa zwölf Jahren in Leipzig veröffentlicht wurde, ohne jedoch irgend welche Beachtung zu finden; sie ist in den siebenten Band dieser Ges. Schr. u. Dicht. aufgenommen, und sei hier zu erneuertster Kenntnißnahme empfohlen.

in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch fesseln, und wir werden nothwendig unsere Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmäßigkeit beziehen. — Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt. Denn zu dieser Musik will man nun auch etwas sehen, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie dieß die „Oper" recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballet u. s. w. das Anziehende und Fesselnde ausmachen, was ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herausstellt. —

Das bis hierher Gesagte wollen wir uns nun durch ein näheres Eingehen auf den Entwickelungsgang des Beethoven'sche Genius' verdeutlichen, wobei wir zunächst, um aus der Allgemeinheit unserer Darstellung herauszutreten, den praktischen Gang der Ausbildung des eigenthümlichen Styles des Meisters in das Auge zu fassen haben. —

Die Befähigung eines Musikers für seine Kunst, seine Bestimmung für sie, kann sich gewiß nicht anders herausstellen, als durch die auf ihn sich kundgebende Wirkung des Musizirens außer ihm. In welcher Weise hiervon seine Fähigkeiten zur inneren Selbstschau, jener Hellsichtigkeit des tiefsten Weltraumes, angeregt worden ist, erfahren wir erst am voll erreichten Ziele seiner Selbstentwickelung; denn bis dahin gehorcht er den Gesetzen der Einwirkung äußerer Eindrücke auf ihn, und für den Musiker leiten sich diese zunächst von den Tonwerken der Meister seiner Zeit her. Hier finden wir nun Beethoven von den Werken der Oper am allerwenigsten angeregt; wogegen ihm Eindrücke von der Kirchenmusik seiner Zeit näher lagen. Das Métier des Klavierspielers, welches er, um als Musiker „etwas zu sein", zu ergreifen hatte, brachte ihn aber in andauernde und vertrauteste Berührung mit den Klavierkompositionen der Meister seiner Periode. In dieser hatte sich die „Sonate" als Musterform herausgebildet. Man kann sagen,

Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumentalkompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte, oder auch durch welches er aus diesem Reiche auftauchend sich uns verständlich machte, während andere, namentlich die gemischten Vokalmusikformen, von ihm, trotz der ungemeinsten Leistungen in ihnen, doch nur vorübergehend, wie versuchsweise berührt wurden.

Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war. Ihr äußerlicher Charakter war ihr durch die Tendenz ihrer Verwendung verliehen: mit der Sonate präsentirte sich der Klavierspieler vor dem Publikum, welches er durch seine Fertigkeit als solcher ergetzen, und zugleich als Musiker angenehm unterhalten sollte. Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien. In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen. Nicht mit Unrecht hält man die früheren Arbeiten Beethoven's für besonders dem Haydn'schen Vorbilde entsprungen; ja selbst in der reiferen Entwickelung seines Genius' glaubt man ihm nähere Verwandtschaft mit Haydn als mit Mozart zusprechen zu müssen. Über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Verwandtschaft giebt nun ein auffallender Zug in dem Benehmen Beethoven's gegen Haydn Aufschluß, welchen er als seinen Lehrer, für den er gehalten ward, durchaus nicht anerkennen wollte, und gegen welchen er sich sogar verletzende Äußerungen seines jugendlichen Übermuthes erlaubte. Es scheint, er fühlte

sich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greise. Weit über die formelle Übereinstimmung mit seinem Lehrer hinaus, drängte ihn der unter jener Form gefesselte unbändige Dämon seiner inneren Musik zu einer Äußerung seiner Kraft, die, wie alles Verhalten des ungeheueren Musikers, sich eben nur mit unverständlicher Rauheit kundgeben konnte. — Von seiner Begegnung als Jüngling mit Mozart wird uns erzählt, er sei unmuthig vom Klaviere aufgesprungen, nachdem er dem Meister zu seiner Empfehlung eine Sonate vorgespielt hatte, wogegen er nun, um sich besser zu erkennen zu geben, frei phantasiren zu dürfen verlangte, was er denn auch, wie wir vernehmen, mit so bedeutendem Eindruck auf Mozart ausführte, daß dieser seinen Freunden sagte: „von dem wird die Welt etwas zu hören bekommen". Dieß wäre eine Äußerung Mozart's zu einer Zeit gewesen, wo dieser selbst mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegensah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge.

Dagegen sehen wir den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: sein ungeheueres, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Der „Vernunft" seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüstes

ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich rezipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie konstruirt, die Anreihung der Opernpiècen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn sein Genie an das Abzählen der Perlen seines Rosenkranzes fesselte. Denn mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik, kontreformirte. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Beschauer das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so entstand, unter der gleichen Anleitung, die „klassische" französische Poesie, in deren geisttödtenden Gesetzen wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können.

Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unsere Lessing, Goethe, Schiller u. a. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn, indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet, welches wir uns

nun auch in den unserer Kenntniß vorliegenden besonderen Zügen seines Lebens und Schaffens näher zu verdeutlichen suchen wollen. —

Darüber, wie sich das künstlerische Verfahren zu dem Konstruiren nach Vernunftbegriffen verhält, kann nichts einen belehrenderen Aufschluß geben, als ein getreues Auffassen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung seines musikalischen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es gewesen, wenn er mit Bewußtsein die vorgefundenen äußeren Formen der Musik umgeändert, oder gar umgestoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben, als Beethoven. Dagegen zeigt uns die schon erwähnte rauhe Heftigkeit seines menschlichen Wesens, wie er den Bann, in welchem jene Formen seinen Genius hielten, fast so unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühle eines persönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen bestand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, selbst durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung seines inneren Genius'. Nie änderte er grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik; in seinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonien u. s. w. ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen. Nun aber vergleiche man diese Werke mit einander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D, und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast ganz gleichen Form entgegentritt!

Hier zeigt sich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet, und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation. Dieser tief innere Quell scheint eben dem Franzosen versiecht zu sein, weßhalb er, durch die äußere Form seiner Zustände im Staat wie in der Kunst beängstigt, sich sofort zu ihrer gänzlichen Zerstörung wenden zu müssen glaubt, gewissermaaßen in der Annahme, die

neue behaglichere Form müsse dann ganz von selbst sich bilden lassen. So geht seine Auflehnung sonderbarer Weise immer nur gegen sein eigenes Naturell, welches sich nicht tiefer zeigt, als es in jener beängstigenden Form sich bereits ausspricht. Dagegen hat es der Entwickelung des deutschen Geistes nichts geschadet, daß unsere poetische Litteratur des Mittelalters sich aus der Übertragung französischer Rittergedichte ernährte: die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildete aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie. So nahmen wir die klassische Form der römischen und griechischen Kultur zu uns auf, bildeten ihre Sprache, ihre Verse nach, wußten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unseren eigenen innersten Geist in ihnen aussprachen. So auch überkamen wir die Musik mit allen ihren Formen von den Italienern, und was wir in diese einbildeten, das haben wir nun in den unbegreiflichen Werken des Beethoven'schen Genius' vor uns.

Diese Werke selbst erklären zu wollen, würde ein thörigtes Unternehmen sein. Indem wir sie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer gesteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der musikalischen Form von dem Genius der Musik wahrzunehmen. Es ist, als ob wir in den Werken seiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werke des ächten Malers gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges, deßhalb auch von den rechten Kunstbekennern von oben herab angesehenes, Pseudokunstwerk vor uns gehabt hätten: dieses war zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Gesellschaften u. dergl. ausgestellt, und der Virtuos stellte seine Kunstfertigkeit als das zur Beleuchtung bestimmte Licht davor statt dahinter. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innere des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hellsichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Die Macht des Musikers ist hier nicht anders, als durch

die Vorstellung des Zaubers zu fassen. Gewiß ist es ein bezauberter Zustand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines ächten Beethoven'schen Tonwerkes in allen den Theilen des Musikstückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von technischer Zweckmäßigkeit für die Aufstellung der Form erblicken können, jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit, ein pulsirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint. Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, giebt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.

Da es ganz unmöglich ist, das eigentliche Wesen der Beethoven'schen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen, und wir bereits an der leitenden Hand des Philosophen uns über das wahre Wesen der Musik überhaupt (womit die Beethoven'sche Musik im Besonderen zu verstehen war) eingehender aufzuklären suchten, so wird, wollen wir von dem Unmöglichen abstehen, uns zunächst immer wieder der persönliche Beethoven zu fesseln haben, als der Fokus der Lichtstrahlen der von ihm ausgehenden Wunderwelt. —

Prüfen wir nun, woher Beethoven diese Kraft gewann, oder vielmehr, da das Geheimniß der Naturbegabung uns verschleiert bleiben muß, und wir nur aus ihrer Wirkung das Vorhandensein dieser Kraft fraglos anzuehmen haben, suchen wir uns klar zu machen, durch welche Eigenthümlichkeit des persönlichen Charakters und durch welche moralischen Triebe desselben der große Musiker die Konzentration jener Kraft auf diese eine ungeheure Wirkung, welche seine künstlerische That ausmacht, ermöglichte. Wir ersahen, daß wir hierfür jede Annahme einer Vernunfterkenntniß, durch welche die Ausbildung seiner künst-

lerischen Triebe etwa geleitet worden wäre, ausschließen müssen. Dagegen werden wir uns lediglich an die männliche Kraft seines Charakters zu halten haben, dessen Einfluß auf die Entfaltung des inneren Genius' des Meisters wir zuvor schon alsbald zu berühren hatten.

Wir brachten hier sofort Beethoven mit Haydn und Mozart in Vergleich. Betrachten wir das Leben dieser Beiden, so ergiebt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Übergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herren als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Übermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand

ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produziren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser“ treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn in Hinblick auf seine beiden großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinkt der Natur entschieden wurde. Ganz deutlich spricht hier dieser in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Komplexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte seine physiognomische Konstitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich stechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie belästigende Störungen seiner inneren Welt, welche sich abzuhalten fast seinen einzigen Rapport mit dieser Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke seines Gesichtes; der Krampf des Trotzes hält diese Nase, diesen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen kann. Galt es als physiologisches Axiom für hohe geistige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnschale eingeschlossen sein soll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; so sahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren stattgefundenen Besichtigung der Überreste des Todten, in Übereinstimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen

Knochenbaues, die Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit. So schützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltschau eines großen Herzens in ungestörter Ruhe üben könnte. Was diese furchtbar rüstige Kraft umschloß und bewahrte, war eine innere Welt von so lichter Zartheit, daß sie, schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, weich zerflossen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's. —

Nun sage man sich, wie ein solches Wesen aus solch' wuchtigem Gehäuse in die Welt blickte! — Gewiß konnten die inneren Willensaffekte dieses Menschen nie, oder nur undeutlich seine Auffassung der Außenwelt bestimmen; sie waren zu heftig, und zugleich zu zart, um an einer der Erscheinungen haften zu können, welche sein Blick nur mit scheuer Hast, endlich mit jenem Mißtrauen des stets Unbefriedigten streifte. Hier fesselte ihn selbst nichts mit der flüchtigen Täuschung, welche noch Mozart aus seiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genusse herauslocken konnte. Ein kindisches Behagen an den Zerstreuungen einer lebenslustigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren, denn seine Willenstriebe waren viel zu stark, um in solch' oberflächlich buntem Treiben auch nur die mindeste Sättigung finden zu können. Nährte sich hieraus namentlich seine Neigung zur Einsamkeit, so fiel diese wieder mit seiner Bestimmung zur Unabhängigkeit zusammen. Ein bewundernswerth sicherer Instinkt leitete ihn gerade hierin, und ward zur hauptsächlichsten Triebfeder der Äußerungen seines Charakters. Keine Vernunfterkenntniß hätte ihn dabei deutlicher anweisen können, als dieser unabweisliche Trieb seines Instinktes. Was Spinoza's Bewußtsein leitete, sich durch Gläserschleifen zu ernähren; was unseren Schopenhauer mit der, sein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge seines Charakters bestimmenden Sorge, sein kleines Erbvermögen sich ungeschmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einsicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philosophischen Forschung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wissenschaftlicher Arbeiten ernstlich gefährdet ist: dasselbe bestimmte Beethoven in seinem Trotze gegen die Welt, in seinem Hange zur Einsamkeit, wie in den fast rauhen Neigungen, die sich bei der Wahl seiner Lebensweise aussprachen.

Wirklich hatte sich auch Beethoven durch den Ertrag seiner musikalischen Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn ihn nun aber nichts reizte, seiner Lebensweise ein anmuthiges Behagen zu sichern, so ergab sich ihm hieraus eine mindere Nöthigung sowohl zum schnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeständnissen an einen Geschmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war. Je mehr er so den Zusammenhang mit der Außenwelt verlor, desto klarsichtiger wendete sich sein Blick seiner inneren Welt zu. Je vertrauter er sich hier in der Verwaltung seines inneren Reichthums fühlt, desto bewußter stellt er nun seine Forderungen nach außen, und verlangt von seinen Gönnern wirklich, daß sie ihn nicht mehr seine Arbeiten bezahlen, sondern dafür sorgen sollen, daß er überhaupt, unbekümmert um alle Welt, für sich arbeiten könne. Wirklich geschah es zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zu Grunde gegangen. Die große ihm erwiesene Wohlthat, wenn sie sich auch nicht in ununterbrochener Dauer und ungeschmälert erhielt, begründete doch die eigenthümliche Harmonie, die sich in des Meisters, wenn auch noch so seltsam gestalteten Leben fortan kundthat. Er fühlte sich als Sieger, und wußte, daß er der Welt nur als freier Mann anzugehören habe. Diese mußte sich ihn gefallen lassen, wie er war. Seine hochadeligen Gönner behandelte er als Despot, und nichts war von ihm zu erhalten, als wozu und wann er Lust hatte.

Aber nie und zu nichts hatte er Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äußere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wiens wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — Das Entstehen und Zunehmen seines Gehörleidens peinigte ihn furchtbar, und stimmte ihn zu tiefer

Melancholie; über die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit musikalischen Voträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte, und dem er nun immer entschiedener auswich.

Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken?

Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! —

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese" — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie" lauschte?

Jetzt wächst diese Kraft des Gestaltens des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen, welches durch sie aber zur unmittelbarsten Erfahrung von ersichtlichster Begreiflichkeit wird. Die Freude an der Ausübung dieser Kraft wird zum Humor:

aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt; die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual.

Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in A-dur und F-dur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung.

Hier ist einzig der ästhetische Begriff des Erhabenen anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der erkenntnißstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntniß flieht mit dem Bekenntniß ihres Irrthumes, und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verräth. —

Was konnte von dem menschlichen Wesen des weltentrückten Genius' der Beachtung der Welt noch übrig bleiben? Was konnte das Auge des begegnenden Weltmenschen an ihm noch gewahren? Gewiß nur Misverständliches, wie er selbst nur durch Misverständniß mit dieser Welt verkehrte, über welche er, vermöge seiner naiven Großherzigkeit, in einem steten Widerspruche mit sich selbst lag, der immer nur wieder auf dem erhabensten Boden der Kunst sich harmonisch ausgleichen konnte. Denn so weit seine Vernunft die Welt zu begreifen suchte, fühlte sein Gemüth sich zunächst durch die Ansichten des Optimismus' beruhigt, wie er in den schwärmerischen Humanitäts-Tendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlich religiösen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemüth-

lichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieser Lehre aufstieß, bekämpfte er mit ostensibler Dokumentirung religiöser Grundmaximen. Sein Innerstes sagte ihm: die Liebe ist Gott; und so dekretirte er auch: Gott ist die Liebe. Nur was mit Emphase an diese Dogmen anstreifte, erhielt aus unseren Dichtern seinen Beifall; fesselte ihn der „Faust" stets gewaltig, so war ihm Klopstock und mancher flachere Humanitäts-Sänger doch eigentlich besonders ehrwürdig. Seine Moral war von strengster bürgerlicher Ausschließlichkeit; eine frivole Stimmung brachte ihn zum Schäumen. Gewiß bot er so selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen einzigen Zug von Geistreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettina's seelenvollen Phantasien über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine herzliche Noth gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfniß des Luxus', sparsam, ja oft bis zur Geizigkeit sorgsam sein Einkommen bewachte, so drückt sich, wie in diesem Zuge, auch in seiner streng religiösen Moralität der sicherste Instinkt aus, durch dessen Kraft er sein Edelstes, die Freiheit seines Genius', gegen die unterjochende Beeinflussung der ihn umgebenden Welt bewahrte.

Er lebte in Wien, und kannte nur Wien: dieß sagt genug.

Der Östreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus' in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Accent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt, nur noch in undeutscher Verwelschung vorgesprochen wurde. Deutscher Geist, deutsche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt; auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem das Haften am Wahren, Ächten und Freien untergraben werden sollte, als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte.

Dieß war nun derselbe Geist, der auch der einzigen in Östreich gepflegten Kunst, der Musik, die Ausbildung und in Wahrheit erniedrigende Tendenz zugeführt hatte, welcher wir zuvor bereits unser Urtheil zuwendeten. Wir sahen, wie Beethoven durch die mächtige Anlage seiner Natur sich gegen diese

Tendenz wahrte, und erkennen nun die ganz gleiche Kraft in ihm auch mächtig zur Abwehr einer frivolen Lebens- und Geistestendenz wirken. Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung der ganze Geist des deutschen Protestantismus' in ihm. Und dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer.

Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimnis der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos' über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche, und — ward selbst ein Heiliger. —

Wie aber konnte gerade dieser Heilige wiederum für das Leben sich zu seiner eigenen Heiligkeit verhalten, da er wohl erleuchtet war „die tiefste Weisheit auszusprechen, aber in einer Sprache, welche seine Vernunft nicht verstand"? Mußte nicht sein Verkehr mit der Welt nur den Zustand des aus tiefstem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den beseligenden Traum seines Inneren sich zu erinnern beschwerlich sich abmüht? Einen ähnlichen Zustand dürfen wir bei dem religiösen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichsten Lebensbedürfnisse angetrieben, sich in irgend welcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieser in der Noth des Lebens selbst deutlich die Sühne für ein sündiges Da-

sein erkennt, und in deren geduldiger Ertragung sogar mit Begeisterung das Mittel der Erlösung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt, und seine Daseins-Schuld eben nur als Leidender abträgt. Der Irrthum des Optimisten rächt sich nun durch Verstärkung dieser Leiden und seiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühllosigkeit, jeder Zug von Selbstsucht oder Härte, den er stets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbniß der, mit religiösem Glauben in seiner Annahme festgehaltenen, ursprünglichen Güte des Menschen. So fällt er aus dem Paradiese seiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbar disharmonischen Daseins zurück, welches er wiederum nur als Künstler endlich harmonisch sich aufzulösen weiß.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unseres Heiligen vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir, um uns selbst nicht zu täuschen, immer nur das Verfahren festhalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogisch, nicht aber mit diesem es identifizirend, auf die Entstehung der Musik als Kunst anwendeten. Ich wähle also, um solch' einen ächt Beethoven'schen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genöthigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir diese Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen. Selbst hierbei muß ich aber wiederum der Phantasie des Lesers allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu beleben, weßhalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme.

Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!" Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt

da auch die nur ihm erkenntliche tröstliche Erscheinung (Allegro $^6/_8$), in welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante $^2/_4$) an den Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto $^2/_2$): da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist als lausche er dem eigenen Tönen der Erscheinungen, die lustig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über Allem der ungeheuere Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet: — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht. —

Es ist nicht möglich, den Menschen Beethoven für irgend eine Betrachtung festzuhalten, ohne sofort wieder den wunderbaren Musiker Beethoven zu seiner Erklärung heranzuziehen.

Wir ersahen, wie seine instinktive Lebenstendenz mit der Tendenz der Emanzipation seiner Kunst zusammenfiel; wie er selbst kein Diener des Luxus' sein konnte, so mußte auch seine Musik von allen Merkmalen der Unterordnung unter einen frivolen Geschmack befreit werden. Wie des Weiteren nun wie-

derum sein religiös optimistischer Glaube Hand in Hand mit einer instinktiven Tendenz der Erweiterung der Sphäre seiner Kunst ging, davon haben wir ein Zeugniß von erhabenster Naivetät in seiner neunten Symphonie mit Chören, deren Genesis wir hier näher betrachten müssen, um uns den wundervollen Zusammenhang der. bezeichneten Grundtendenzen der Natur unseres Heiligen klar zu machen. —

Derselbe Trieb, der Beethoven's Vernunfterkenntniß leitete, den guten Menschen sich zu konstruiren, führte ihn in der Herstellung der Melodie dieses guten Menschen. Der Melodie, welche unter der Verwendung der Kunstmusiker ihre Unschuld verloren hatte, wollte er diese reinste Unschuld wiedergeben. Man rufe sich die italienische Opernmelodie des vorigen Jahrhunderts zurück, um zu erkennen, welch' gänzlich nur der Mode und ihren Zwecken dienendes Wesen dieses sonderbar nichtige Ton-Gespenst war: durch sie und ihre Verwendung war eben die Musik so tief erniedrigt worden, daß der lüsterne Geschmack von ihr immer nur etwas Neues verlangte, weil die Melodie von gestern heute nicht mehr anzuhören war. Von dieser Melodie lebte aber auch zunächst unsere Instrumentalmusik, deren Verwendung für die Zwecke eines keinesweges edlen gesellschaflichen Lebens wir oben uns bereits vorführten.

Hier war es nun Haydn, der alsbald zur derben und gemüthlichen Volkstanzweise griff, die er oft leicht erkenntlich selbst den ihm zunächst liegenden ungarischen Bauerntänzen entnahm; er blieb hiermit in einer niederen, vom engeren Lokal-Charakter stark bestimmten Sphäre. Aus welcher Sphäre war nun aber diese Naturmelodie zu entnehmen, wenn sie einen edleren, ewigen Charakter tragen sollte? Denn auch diese Haydn'sche Bauerntanzweise fesselte mehr als pikante Sonderbarkeit, keinesweges aber als für alle Zeiten giltiger, rein menschlicher Kunsttypus. Unmöglich war sie aber aus den höheren Sphären unserer Gesellschaft zu entnehmen, denn dort eben herrschte die verzärtelte, verschnörkelte, von jeder Schuld behaftete Melodie des Opernsängers und Balletttänzers. Auch Beethoven ging Haydn's Weg; nur verwendete er die Volkstanzweise nicht mehr zur Unterhaltung an einer fürstlichen Speisetafel, sondern er spielte sie in einem idealen Sinne dem Volke selbst auf. Bald ist es eine schottische, bald eine russische, eine altfranzösische Volksweise, in

welcher er den erträumten Adel der Unschuld erkannte, und der er huldigend seine ganze Kunst zu Füßen legte. Mit einem ungarischen Bauerntanze spielte er (im Schlußsatze seiner A-dur-Symphonie) aber der ganzen Natur auf, so daß, wer diese darnach tanzen sehen könnte, im ungeheueren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor seinen Augen entstehen zu sehen glauben müßte.

Aber es galt den Urtypus der Unschuld, den idealen „guten Menschen" seines Glaubens zu finden, um ihn mit seinem „Gott ist die Liebe" zu vermählen. Fast könnte man den Meister schon in seiner „Sinfonia eroica" auf dieser Spur erkennen: das ungemein einfache Thema des letzten Satzes derselben, welches er zu Verarbeitungen auch anderswo wieder benützte, schien ihm als Grundgerüste hierzu dienen zu sollen; was er an ihm von hinreißendem Melos aufbaut, gehört aber noch zu sehr dem, von ihm so eigenthümlich entwickelten und erweiterten, sentimentalen Mozart'schen Cantabile an, um als eine Errungenschaft in dem von uns gemeinten Sinne zu gelten. — Deutlicher zeigt sich die Spur in dem jubelreichen Schlußsatze der C-moll-Symphonie, wo uns die einfache, fast nur auf Tonica und Dominante, in der Naturscala der Hörner und Trompeten daherschreitende Marschweise um so mehr durch ihre große Naivetät anspricht, als die vorangehende Symphonie jetzt nur wie eine spannende Vorbereitung auf sie erscheint, wie das bald vom Sturm, bald von zarten Windeswehen bewegte Gewölk, aus welchem nun die Sonne mit mächtigen Strahlen hervorbricht.

Zugleich (wir schalten hier diese scheinbare Abschweifung als von wichtigem Bezug auf den Gegenstand unserer Untersuchung ein) fesselt uns aber diese C-moll-Symphonie als eine der selteneren Konzeptionen des Meisters, in welchen schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit, als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Hier betritt das lyrische Pathos fast schon den Boden einer idealen Dramatik im bestimmteren Sinne, und, wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auf diesem Wege die musikalische Konzeption nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil sie zur Herbeiziehung von Vorstellungen verleiten müßte, welche an sich dem Geiste der Musik durchaus fremd erscheinen, so ist andererseits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meister keineswegs durch eine

abirrende ästhetische Spekulation, sondern lediglich durch einen dem eigensten Gebiete der Musik entkeimten, durchaus idealen Instinkt hierin geleitet wurde. Dieser fiel, wie wir dies am Ausgangspunkte dieser letzten Untersuchung zeigten, mit dem Bestreben zusammen, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anschein zuzuweisenden Einsprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtsein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen. Die fast durchgängig dem Geiste der erhabensten Heiterkeit entsprungenen Konzeptionen des Meisters gehörten, wie wir dieß oben ersahen, vorzüglich der Periode jener seligen Vereinsamung an, welche nach dem Eintritte seiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben schien. Vielleicht haben wir nun nicht nöthig, auf die wiederum eintretende schmerzlichere Stimmung in einzelnen wichtigsten Konzeptionen Beethoven's die Annahme des Verfalles jener inneren Heiterkeit zu gründen, da wir ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künstler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit konzipiren. Die in der Konzeption sich ausdrückende Stimmung muß daher der Idee der Welt selbst angehören, welche der Künstler erfaßt und im Kunstwerke verdeutlicht. Da wir nun aber mit Bestimmtheit annahmen, daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare, so ist der konzipirende Musiker vor Allem in dieser Idee mit enthalten, und was er ausspricht, ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln. Auch der bewußte Zweifel des Menschen Beethoven war in dieser Welt enthalten, und so spricht er unmittelbar, keineswegs als Objekt der Reflexion aus ihm, wenn er uns die Welt etwa so zum Ausdruck bringt, wie in seiner neunten Symphonie, deren erster Satz uns allerdings die Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte zeigt. Unverkennbar waltet aber andererseits gerade in diesem Werke der überlegt ordnende Wille seines Schöpfers; wir begegnen seinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Rasen der, nach jeder Beschwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angstrufe des aus furchtbarem Traume Erwachenden das wirklich gesprochene Wort zuruft, dessen idealer Sinn kein anderer ist, als: „der Mensch ist doch gut!“

Von je hat es nicht nur der Kritik, sondern auch dem unbefangenen Gefühle Anstoß gegeben, den Meister hier plötzlich aus der Musik gewisser Maaßen herausfallen, gleichsam aus dem von ihm selbst gezogenen Zauberkreise heraustreten zu sehen, um somit an ein von der musikalischen Konzeption völlig verschiedenes Vorstellungsvermögen zu appelliren. In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Äußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungs-Sprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte göttlich süße, unschuldsreine Menschenmelodie entgegenblühte.

Auch mit dem soeben bezeichneten ordnenden Willen, der ihn zu dieser Melodie führte, sehen wir somit den Meister unentwegt in der Musik, als der Idee der Welt, enthalten; denn in Wahrheit ist es nicht der Sinn des Wortes, welcher uns beim Eintritte der menschlichen Stimme einnimmt, sondern der Charakter dieser menschlichen Stimme selbst. Auch die in Schiller's Versen ausgesprochenen Gedanken sind es nicht, welche uns fortan beschäftigen, sondern der trauliche Klang des Chorgesanges, an welchem wir selbst einzustimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Passionsmusiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit theilzunehmen. Ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, sogar mit wenigem Geschicke, nothdürftig erst untergelegt sind; denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung der Freude an dem gewonnenen Paradiese erfüllt.

Nie hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen,

wie um den Kirchen-Choral S. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe. —

Überblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüth durch den der Hauptform aller Musik, der M e l o d i e, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. Beethoven's Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittelung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird. —

Aber noch ein anderer Fortschritt wird auf dem Wege, auf welchem Beethoven die entscheidend wichtige Veredelung der Melodie erzielte, ersichtlich, nämlich die neue Bedeutung, welche jetzt die V o k a l m u s i k in ihrem Verhältnisse zur reinen Instrumentalmusik erhält.

Diese Bedeutung war der bisherigen gemischten Vokal- und Instrumentalmusik fremd. Diese, welche wir bisher zunächst in den kirchlichen Kompositionen antreffen, dürfen wir für's erste unbedenklich als eine verdorbene Vokalmusik ansehen, insofern das Orchester hier nur als Verstärkung oder auch Begleitung

der Gesangstimmen verwendet ist. Des großen S. Bach's Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangschor zu verstehen, nur daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumental-Orchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes ganz von selbst eingab. Dieser Vermischung zur Seite treffen wir dann, bei immer größerem Verfalle des Geistes der Kirchenmusik, auf die Einmischung des italienischen Operngesanges mit Begleitung des Orchesters nach den zu verschiedenen Zeiten beliebten Manieren. Beethoven's Genius war es vorbehalten, den aus diesen Mischungen sich bildenden Kunstkomplex rein im Sinne eines Orchesters von gesteigerter Fähigkeit zu verwenden. In seiner großen Missa solemnis haben wir ein rein symphonisches Werk des ächtesten Beethoven'schen Geistes vor uns. Die Gesangstimmen sind hier ganz in dem Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchenkompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang, und verhält sich nur deßwegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keinesweges Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dieß auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.

Durch die Erfahrung, daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt sich andererseits nun das Verhältniß der Musik zur Dichtkunst als ein durchaus illusorisches: denn es bestätigt sich, daß, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikulirt vernimmt, sondern höchstens Das von ihm aufgefaßt wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik anregte. Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muß daher stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren ausschlagen, daß es nur wieder zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich auch unsere großen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste stets

von Neuem erwogen, oder gar versuchten. Sie wurden hierbei ersichtlich von der Wirkung der Musik in der Oper geleitet: und allerdings schien hier einzig das Feld zu liegen, auf welchem es zu einer Lösung des Problems führen mußte. Mögen sich nun die Erwartungen unserer Dichter einerseits mehr auf die formelle Abgemessenheit ihrer Struktur, andererseits mehr auf die tief anregende gemüthliche Wirkung der Musik bezogen haben, immer bleibt es ersichtlich, daß es ihnen nur in den Sinn kommen konnte, der hier dargeboten scheinenden mächtigen Hilfsmittel sich zu bedienen, um der dichterischen Absicht einen sowohl präziseren, als tiefer dringenden Ausdruck zu geben. Es mochte sie bedünken, daß die Musik ihnen gern diesen Dienst leisten würde, wenn sie ihr an der Stelle des trivialen Opernsüjets und Operntextes eine ernstlich gemeinte dichterische Konzeption zuführten. Was sie immer wieder von ernstlichen Versuchen in dieser Richtung abhielt, mag wohl ein unklarer, aber richtig geleiteter Zweifel daran gewesen sein, ob die Dichtung, als solche, in ihrem Zusammenwirken mit der Musik überhaupt noch beachtet werde. Bei genauem Besinnen durfte es ihnen nicht entgehen, daß in der Oper außer der Musik nur der scenische Vorgang, nicht aber der ihn erklärende dichterische Gedanke, die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, und daß die Oper recht eigentlich nur das Zuhören oder Zusehen abwechselnd auf sich lenkte. Daß weder für das eine noch für das andere Rezeptionsvermögen eine vollkommene ästhetische Befriedigung zu gewinnen war, erklärt sich offenbar daraus, daß, wie ich oben dieß bereits bezeichnete, die Opernmusik nicht zu der, der Musik einzig entsprechenden Andacht umstimmte, in welcher das Gesicht derart depotenzirt wird, daß das Auge die Gegenstände nicht mehr mit der gewohnten Intensität wahrnimmt; wogegen wir eben finden mußten, daß wir hier, von der Musik nur oberflächlich berührt, durch sie mehr aufgeregt als von ihr erfüllt, nun auch etwas zu sehen verlangten, — keineswegs aber etwa zu denken; denn hierfür waren wir, eben durch dieses Widerspiel des Unterhaltungsverlangens, in Folge einer im tiefsten Grunde nur gegen die Langeweile ankämpfenden Zerstreuung, gänzlich der Fähigkeit beraubt worden.

Wir haben uns nun durch die vorangehenden Betrachtungen mit der besonderen Natur Beethoven's genügend ver-

traut gemacht, um den Meister in seinem Verhalten zur Oper sofort zu verstehen, wenn er auf das Allerentschiedenste ablehnte, je einen Operntext von frivoler Tendenz komponiren zu wollen. Ballet, Aufzüge, Feuerwerk, wollüstige Liebesintriguen u. s. w., dazu eine Musik zu machen, das wies er mit Entsetzen von sich. Seine Musik mußte eine ganze, hochherzig leidenschaftliche Handlung vollständig durchdringen können. Welcher Dichter sollte ihm hierzu die Hand zu bieten vermögen? Ein einmalig angetretener Versuch brachte ihn mit einer dramatischen Situation in Berührung, die wenigstens nichts von der gehaßten Frivolität an sich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters gut entsprach. Und doch umschloß dieses Opernsüjet so vieles der Musik Fremde, ihr Unassimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu Leonore uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte. Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Überzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste Drama in sich schließe? Was ist die dramatische Handluug des Textes der Oper „Leonore" Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?

Diese hier jedem Gefühle sich aufdrängende Wahrnehmung kann uns aber zur vollkommen klaren Erkenntniß werden, wenn wir auf die philosophische Erklärung der Musik selbst zurückgehen.

Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. Das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen, namentlich aber der bildenden Kunst, dadurch, daß seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt. Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung

dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden. Wir dürften somit nicht irren, wenn wir in der Musik die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Drama's überhaupt erkennen wollten. Wie wir die Welt der Erscheinungen uns durch die Anwendung der Gesetze des Raumes und der Zeit konstruiren, welche in unserem Gehirne aprioristisch vorgebildet sind, so würde diese wiederum bewußte Darstellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Gesetze der Musik vorgebildet sein, welche im Dramatiker ebenso unbewußt sich geltend machten, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Gesetze der Causalität für die Apperzeption der Welt der Erscheinungen.

Die Ahnung hiervon war es eben, was unsere großen deutschen Dichter einnahm; und vielleicht sprachen sie in dieser Ahnung zugleich den geheimnißvollen Grund der nach anderen Annahmen bestehenden Unerklärlichkeit Shakespeare's aus. Dieser ungeheure Dramatiker war wirklich nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen, weßhalb auch ein ästhetisches Urtheil über ihn noch gänzlich unbegründet geblieben ist. Seine Dramen erscheinen als ein so unmittelbares Abbild der Welt, daß die künstlerische Vermittelung in der Darstellung der Idee ihnen gar nicht anzumerken, und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weßhalb sie, als Produkte eines übermenschlichen Genie's angestaunt, unseren großen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erzeugung wurden.

Wie weit Shakespeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt sich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges seiner Darstellungen oft schroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites zwischen Brutus und Cassius (im Julius Cäsar), geradeweges als ein albernes Wesen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen „Dichter" Shakespeare nirgends antreffen als im eigensten Charakter der Gestalten selbst, die in seinen Dramen sich vor uns bewegen. — Völlig unvergleichlich blieb daher Shakespeare, bis der deutsche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogisch zu erklärendes

Wesen in **Beethoven** hervorbrachte. — Fassen wir den Komplex der Shakespeare'schen Gestaltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden Charaktere, zu einem Gesammteindruck auf unsere innerste Empfindung zusammen, und halten wir zu diesem den gleichen Complex der Beethoven'schen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit, so müssen wir inne werden, daß die eine dieser Welten die andere vollkommen deckt, so daß jede in der anderen enthalten ist, wenngleich sie in durchaus verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen.

Um diese Vorstellung uns zu erleichtern, führen wir uns in der **Ouvertüre zu Coriolan** das Beispiel vor, in welchem Beethoven und Shakespeare an dem gleichen Stoffe sich berühren. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Gestalt des Coriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erste von dem Detail der komplizirten Handlung nur Dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Entwickelung einzig die Überwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur festhalten. Beethoven wählt für sein Drama einzig diese beiden Hauptmotive, welche bestimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerste Wesen jener beiden Charaktere uns empfinden läßt. Verfolgen wir nun andächtig die uns der einzigen Entgegenstellung dieser Motive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung, und lassen wiederum das rein musikalische Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schließt, auf uns wirken, so verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in seinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizirte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unsere Theilnahme in Anspruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten

Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre jene, in dieser Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten. Was ihre beiden Sphären auseinander hält, sind die formellen Bedingungen der in ihnen giltigen Gesetze der Apperzeption. Die vollendetste Kunstform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus sich bilden, auf welchem jene Gesetze sich zu berühren vermöchten. Was nun Shakespeare so unbegreiflich wie unvergleichlich macht, ist, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauspiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebenvoll durchdrungen wurden, daß sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen; wogegen sie wiederum uns so wunderbar fern abstehen, daß wir eine reale Berührung mit ihnen für so unmöglich halten müssen, als wenn wir Geistererscheinungen vor uns hätten. — Wenn nun Beethoven gerade auch in seinem Verhalten zu den formalen Gesetzen seiner Kunst, und in der befreienden Durchdringung derselben, Shakespeare ganz gleich steht, so dürften wir den angedeuteten Grenz- oder Übergangspunkt der beiden bezeichneten Sphären am deutlichsten zu bezeichnen hoffen, wenn wir noch einmal unseren Philosophen uns zum unmittelbaren Führer nehmen, und zwar indem wir auf den Zielpunkt seiner hypothetischen Traumtheorie, die Erklärung der Geistererscheinungen zurückgehen.

Es käme hierbei zunächst nicht auf die methaphysische, sondern auf die physiologische Erklärung des sogenannten „zweiten Gesichtes" an. Dort ward das Traumorgan als in dem Theile des Gehirnes fungirend gedacht, welcher durch Eindrücke des mit seinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beschäftigten Organismus' in analoger Weise angeregt werde, wie der, jetzt vollkommen ruhende, nach außen gewandte, mit den Sinnes-

organen unmittelbar verbundene Theil des Gehirnes, durch im Wachen empfangene Eindrücke der äußeren Welt angeregt wird. Die vermöge dieses inneren Organes konzipirte Traummittheilung konnte nur durch einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum überliefert werden, welcher den wahrhaftigen Inhalt des ersten nur in allegorischer Form vermitteln konnte, weil hier, beim vorbereiteten und endlich vor sich gehenden vollen Erwachen des Gehirnes nach außen, bereits die Formen der Erkenntniß der Erscheinungswelt, nach Raum und Zeit, in Anwendung gebracht werden mußten, und somit ein, den gemeinen Erfahrungen des Lebens durchaus verwandtes Bild zu konstruiren war. — Wir verglichen nun das Werk des Musikers dem Gesichte der hellsehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erschaute, und nun im erregtesten Zustande des Hellsehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innersten Wahrtraumes, und fanden den Kanal zu dieser seiner Mittheilung auf dem Wege der Entstehung und Bildung der Klangwelt auf. — Zu diesem, hier analogisch angezogenen, physiologischen Phänomene der somnambulen Hellsichtigkeit halten wir nun das andere des Geistersehens, und verwenden hierbei wiederum die hypothetische Erklärung Schopenhauer's, wonach dieses ein bei wachem Gehirne eintretendes Hellsehen sei; nämlich, es gehe dieses in Folge einer Depotenzirung des wachen Gesichtes vor sich, dessen jetzt umflortes Sehen der innere Drang zu einer Mittheilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtsein benutzte, um ihm die im innersten Wahrtraume erschienene Gestalt deutlich vor sich zu zeigen. Diese so aus dem Inneren vor das Auge projizirte Gestalt gehört in keiner Weise der realen Welt der Erscheinung an; dennoch lebt sie vor dem Geisterseher mit all' den Merkmalen eines wirklichen Wesens. Zu diesem, nur in außerordenlichen und seltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erschauten Bildes vor die Augen des Wachenden, halten wir nun das Werk Shakespeare's, um diesen selbst uns als den Geisterseher und Geisterbanner zu erklären, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiß, daß sie wirklich vor uns zu leben scheinen.

Sobald wir uns nun mit dieser Analogie mit ihren vollsten

Konsequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir dem hellsehenden Somnambulen verglichen, als den wirkenden Untergrund des Geister sehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt auch die Shakespeare'-Geistergestalten; und Beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen. Dieß geschähe analog dem physiologischen Vorgange, welcher einerseits Grund der Geistersichtigkeit wird, andererseits die somnambule Hellsichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen ist, daß eine innere Anregung das Gehirn in umgekehrter Weise, als beim Wachen es der äußere Eindruck thut, von innen nach außen durchdringt, wo sie endlich auf die Sinnesorgane trifft, und diese bestimmt nach außen Das zu gewahren, was als Objekt aus dem Inneren hervorgedrungen ist. Nun bestätigten wir aber die unleugbare Thatsache, daß beim innigen Anhören einer Musik das Gesicht in der Weise depotenzirt werde, daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnähme: somit wäre dieß der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand, welcher, als Depotenzirung des Gesichtes, die Erscheinung der Geistergestalt ermöglichte.

Wir können diese hypothetische Erklärung eines anderweitig unerklärlichen physiologischen Vorganges von verschiedenen Seiten her für die Erklärung des uns jetzt vorliegenden künstlerischen Problem's anwenden, um zu dem gleichen Ergebnisse zu gelangen. Die Geistergestalten Shakespeare's würden durch das völlige Wachwerden des inneren Musikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethoven's Motive würden das depotenzirte Gesicht zum deutlichen Gewahren jener Gestalten begeistern, in welchen verkörpert diese jetzt vor unserem hellsichtig gewordenen Auge sich bewegten. In dem einen wie dem anderen der an sich wesentlich identischen Fälle müßte die ungeheuere Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, in dem angegebenen Sinne der Erscheinungsbildung von innen nach außen sich bewegte, aus einer tiefsten Noth sich erzeugen, und es würde diese Noth wahrscheinlich dieselbe sein, welche im gemeinen Lebensvorgange den Angstschrei des aus dem bedrängenden Traumgesichte des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur daß hier, im außerordentlichen,

ungeheueren, das Leben des Genius' der Menschheit gestaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieses Erwachen einzig offen zu legenden Welt hellsten Erkennens und höchster Befähigung zuführt.

Dieses Erwachen aus tiefster Noth erleben wir aber bei jenem merkwürdigen, der gemeinen ästhetischen Kritik so anstößig gebliebenen Übersprunge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik, von dessen Erklärung bei der Besprechung der neunten Symphonie Beethoven's wir zu dieser weit ausgreifenden Untersuchung ausgingen. Was wir hierbei empfinden, ist ein gewisses Übermaaß, eine gewaltsame Nöthigung zur Entladung nach außen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tiefbeängstigenden Traume; und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, daß dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes zugeführt ist.

Auf dieses Kunstwerk haben wir in dem Sinne zu schließen, daß es das vollendetste Drama, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes sein muß. Hierauf dürfen wir schließen, die wir die Identität des Shakespeare'schen und des Beethoven'schen Drama's erkannten, von welchem wir andererseits anzunehmen haben, daß es sich zur „Oper" verhalte, wie ein Shakespeare'sches Stück zu einem Litteratur-Drama, und eine Beethoven'sche Symphonie zu einer Opernmusik.

Daß Beethoven im Verlaufe seiner neunten Symphonie einfach zur förmlichen Chor-Cantate mit Orchester zurückkehrt, hat uns in der Beurtheilung jenes merkwürdigen Übersprunges aus der Instrumental- in die Vokalmusik nicht zu beirren; die Bedeutung dieses choralen Theiles der Symphonie haben wir zuvor ermessen, und diese als dem eigensten Felde der Musik angehörig erkannt: in ihm liegt, außer jener eingänglich behandelten Veredelung der Melodie, nichts formell Unerhörtes für uns vor; es ist eine Cantate mit Textworten, zu denen die Musik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Gesangstexte. Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethe's und Schiller's, die Musik bestimmen können; dieß vermag allein das Drama, und zwar nicht das

dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.

Nicht also das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius' festzuhalten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unserem großen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zu antiken Welt, noch fehlt.

Es wird Demjenigen, der sich zu den hier von mir ausgesprochenen Ansichten im Betreff der Beethoven'schen Musik bestimmen lassen sollte, nicht zu ersparen sein, für phantastisch und überschwenglich gehalten zu werden; und zwar wird ihm dieser Vorwurf nicht nur von unseren heutigen gebildeten und ungebildeten Musikern, welche das von uns gemeinte Traumgesicht der Musik meistens nur unter der Gestalt des Traumes Zettel's im Sommernachtstraum erfahren haben, gemacht werden, sondern namentlich auch von unseren Litteraturpoeten und selbst bildenden Künstlern, insoweit diese sich überhaupt um Fragen, welche ganz von ihrer Sphäre abzuführen scheinen, bekümmern. Leicht müßten wir uns aber dazu entschließen, jenen Vorwurf, selbst wenn er recht geringschätzig, ja mit einem auf Beleidigung berechneten Darüberhinwegsehen uns ausgedrückt würde, ruhig zu ertragen; denn es leuchtet uns ein, daß zunächst Jene gar nicht zu ersehen vermögen, was wir erkennen, wogegen sie im besten Falle genau nur so viel hiervon zu gewahren im Stande sind, als nöthig sein dürfte, um ihnen ihre eigene Unproduktivität erklärlich zu machen: daß sie vor dieser Erkenntniß aber zurückschrecken, muß wiederum uns nicht unverständlich sein.

Führen wir uns den Charakter unserer jetzigen litterarischen und künstlerischen Öffentlichkeit vor, so gewahren wir eine merkliche Wandelung, welche seit etwa einem Menschenalter hierin sich zugetragen hat. Es sieht hier Alles nicht nur wie Hoffnung, sondern sogar in einem solchen Grade wie Gewißheit aus, daß die große Periode der deutschen Wiedergeburt, mit ihren Goethe und Schiller, selbst mit einer, immerhin wohltemperirten, Geringschätzung angesehen wird. Dieß war vor einem Menschenalter ziemlich anders: es gab sich damals der Charakter unseres Zeitalters unverhohlen für einen wesentlich kritischen aus; man bezeichnete den Zeitgeist als einen „papierenen", und glaubte selbst der bildenden Kunst nur noch in der Zusammenstellung und Verwendung überkommener Typen eine, allerdings von jeder Originalität entkleidete, lediglich reproduzirende Wirksamkeit zusprechen zu dürfen. Wir müssen annehmen, daß man hierin um jene Zeit wahrhaftiger sah und ehrlicher sich aussprach, als dieß heut' zu Tage der Fall ist. Wer daher noch jetzt, trotz des zuversichtlichen Gebahrens unserer Litteraten und litterarischen Bildner, Erbauer, und sonstiger mit dem öffentlichen Geiste verkehrender Künstler, der Meinung von damals sein sollte, mit dem dürften wir uns leichter zu verständigen hoffen, wenn wir die unvergleichliche Bedeutung, welche die Musik für unsere Kultur-Entwickelung gewonnen hat, in ihr rechtes Licht zu stellen unternehmen, wofür wir uns schließlich aus dem vorzüglichen Versenken in die innere Welt, wie sie unsere bisherige Untersuchung veranlaßte, einer Betrachtung der äußeren Welt zuwenden, in welcher wir leben, und unter deren Drucke jenes innere Wesen zu der ihm jetzt eigenen, nach außen reagirenden Kraft sich ermächtigte.

Um uns hierbei nicht etwa in einem weit gesponnenen kulturgeschichtlichen Irrgewebe zu verfangen, halten wir sofort einen charakteristischen Zug des öffentlichen Geistes der unmittelbaren Gegenwart fest. —

Während die deutschen Waffen siegreich nach dem Centrum der französischen Civilisation vordringen, regt sich bei uns plötzlich das Schamgefühl über unsere Abhängigkeit von dieser Civilisation, und tritt als Aufforderung zur Ablegung der Pariser Modetrachten vor die Öffentlichkeit. Dem patriotischen Gefühle erscheint also endlich Das anstößig, was der ästhetische Schick-

lichkeits-Sinn der Nation so lange nicht nur ohne jede Protestation ertragen, sondern dem unser öffentlicher Geist sogar mit Hast und Eifer nachgestrebt hat. Was sagte in der That wohl dem Bildner ein Blick auf unsere Öffentlichkeit, welche einerseits nur Stoff zu den Karrikaturen unserer Witzblätter darbot, während andererseits wiederum unsere Poeten ungestört fortfuhren das „deutsche Weib" zu beglückwünschen? — Wir meinen über diese so eigenthümlich komplizirte Erscheinung sei wohl kein Wort der Beleuchtung erst zu verlieren. — Vielleicht könnte sie aber als ein vorübergehendes Übel angesehen werden: man könnte erwarten, das Blut unserer Söhne, Brüder und Gatten, für den erhabensten Gedanken des deutschen Geistes auf den mörderischesten Schlachtfeldern der Geschichte vergossen, müßte unseren Töchtern, Schwestern und Frauen wenigstens die Wange mit Scham röthen, und plötzlich müßte eine edelste Noth ihnen den Stolz erwecken, ihren Männern nicht mehr als Karrikaturen der lächerlichsten Art sich vorzustellen. Zur Ehre der deutschen Frauen wollen wir nun auch gern glauben, daß ein würdiges Gefühl in diesem Betreff sie bewege; und dennoch mußte wohl Jeder lächeln, wenn er von den ersten an sie gerichteten Aufforderungen, sich eine neue Tracht zuzulegen, Kenntniß nahm. Wer fühlte nicht, daß hier nur von einer neuen, und vermuthlich sehr ungeschickten Maskerade die Rede sein konnte? Denn es ist nicht eine zufällige Laune unseres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrschaft der Mode stehen, ebenso wie es in der Geschichte der modernen Civilisation sehr wohl begründet ist, daß die Launen des Pariser Geschmackes uns die Gesetze der Mode diktiren. Wirklich ist der französische Geschmack, d. h. der Geist von Paris und Versailles, seit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäischen Bildung gewesen; während der Geist keiner Nation mehr Kunsttypen zu bilden vermochte, produzirte der französische Geist wenigstens noch die äußere Form der Gesellschaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht.

Mögen diese nun unwürdige Erscheinungen sein, so sind sie doch dem französischen Geiste original entsprechend; sie drücken ihn ganz so bestimmt und schnell erkenntlich aus, wie die Italiener der Renaissance, die Römer, die Griechen, die Aegypter und Assyrer in ihren Kunsttypen sich ausgedrückt haben; und

durch nichts bezeigen uns die Franzosen mehr, daß sie das herrschende Volk der heutigen Civilisation sind, als dadurch, daß unsere Phantasie sogleich auf das Lächerliche geräth, wenn wir uns imaginiren, uns bloß von ihrer Mode emanzipiren zu wollen. Wir erkennen sogleich, daß eine der französischen Mode gegenüber gestellte „deutsche Mode“ etwas ganz Absurdes sein würde, und müssen, da sich doch wieder unser Gefühl gegen jene Herrschaft empört, schließlich einsehen, daß wir einem wahren Fluche verfallen sind, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müßte sich nämlich der Art ändern, daß der Begriff der Mode selbst für die Gestaltung unseres äußeren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte.

Darauf, worin diese Neugeburt bestehen müßte, hätten wir nun mit großer Vorsicht Schlüsse zu ziehen, wenn wir zuerst den Gründen des tiefen Verfalles des öffentlichen Kunstgeschmackes nachgeforscht. Da uns die Anwendung von Analogien schon für den Hauptgegenstand unserer Untersuchungen mit einigem Glücke zu sonst schwierig zu erlangenden Aufschlüssen leitete, versuchen wir nochmals uns zunächst auf ein anscheinend abliegendes Gebiet der Betrachtung zu begeben, auf welchem wir aber jedenfalls eine Ergänzung unserer Ansichten über den plastischen Charakter unserer Öffentlichkeit gewinnen dürften. —

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu versetzen. Wir müssen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmäßigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die Poesie nichts Anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte. Die Befähigung hierzu sehen wir jedem edel gearteten Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab schwindet ihm die poetische Kraft; die bisher wie im steten Natur-Entwickelungsprozeß lebendig sich gestaltende Sprache verfällt in den Krystallisations-

prozeß und erstarrt; die Dichtkunst wird zur Kunst der Ausschmückung der alten, nun nicht mehr neu zu erfindenden Mythen, und endigt als Rhetorik und Dialektik. — Nun aber vergegenwärtigen wir uns den Übersprung der Schrift zur Buchdruckerkunst. Aus dem kostbaren geschriebenen Buche las der Hausherr der Familie, den Gästen vor; nun jedoch liest Jeder selbst aus dem gedruckten Buche still für sich, und für die Leser schreibt jetzt der Schriftsteller. Man muß die religiösen Sekten der Reformationszeit, ihre Disputate und Traktätlein sich zurückrufen, um einen Einblick in das Wüthen des Wahnsinns zu gewinnen, welcher sich der vom Buchstaben besessenen Menschenköpfe bemächtigt hatte. Man kann annehmen, daß nur Luther's herrlicher Choral den gesunden Geist der Reformation rettete, weil er das Gemüth bestimmte, und die Buchstaben-Krankheit der Gehirne damit heilte. Aber noch konnte der Genius eines Volkes mit dem Buchdrucker sich verständigen, so kläglich ihm der Verkehr auch ankommen mochte; mit der Erfindung der Zeitungen, seit dem vollen Aufblühen des Journalwesens, mußte jedoch dieser gute Geist des Volkes sich gänzlich aus dem Leben zurückziehen. Denn jetzt herrschen nur noch Meinungen, und zwar „öffentliche“; diese sind für Geld zu haben, wie die öffentlichen Dirnen: wer eine Zeitung sich hält, hat, neben der Makulatur, noch ihre Meinung sich angeschafft; er braucht nicht mehr zu denken, noch zu sinnen; schwarz auf weiß ist bereits für ihn gedacht, was von Gott und der Welt zu halten sei. So sagt denn auch das Pariser Modejournal dem „deutschen Weibe“, wie es sich zu kleiden hat; denn in solchen Dingen uns das Richtige sagen zu dürfen, dazu hat der Franzose sich ein volles Recht erworben, da er sich zum eigentlichen farbigen Illustrator unserer Journal-Papier-Welt aufgeschwungen hat.

Halten wir zu der Umwandlung der poetischen Welt in eine journal-litterarische Welt jetzt diejenige, welche die Welt als Form und Farbe erfahren hat, so treffen wir nämlich auf das ganz gleiche Ergebniß.

Wer wäre so anmaßend, von sich sagen zu wollen, daß er sich wirklich einen Begriff von der Größe und göttlichen Erhabenheit der plastischen Welt des griechischen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchstück ihrer uns erhaltenen Trümmer läßt uns mit Schauer empfinden, daß

wir hier vor einem Leben stehen, zu dessen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den mindesten Maaßansatz finden können. Jene Welt hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre. Wir danken es den großen Italienern, diese Lehre uns neu belebt, und edelsinnig in unsere neuere Welt hinübergeleitet zu haben. Dieses mit so reicher Phantasie hochbegabte Volk sehen wir in der leidenschaftlichen Pflege jener Lehre sich völlig verzehren; nach einem wundervollen Jahrhunderte tritt es wie ein Traum aus der Geschichte, welche von nun an eines verwandt erscheinenden Volkes irrthümlich sich bemächtigt, wie um zu sehen, was aus diesem etwa für Form und Farbe der Welt zu ziehen sein möchte. Die italienische Kunst und Bildung suchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürst dem französischen Volksgeiste einzuimpfen, nachdem diesem Volke der protestantische Geist vollständig ausgetilgt war: seine edelsten Häupter hatte es fallen sehen, und was die Pariser Bluthochzeit verschont, war endlich noch sorgsam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reste der Nation ward nun „künstlerisch" verfahren; da ihr aber jede Phantasie abging oder ausgegangen war, wollte sich die Produktivität nirgends zeigen, und namentlich blieb sie unfähig eben ein Werk der Kunst zu schaffen. Besser gelang es, den Franzosen selbst zu einem künstlichen Menschen zu machen; die künstlerische Vorstellung, die seiner Phantasie nicht einging, konnte zu einer künstlichen Darstellung des ganzen Menschen an sich selbst gemacht werden. Dieß konnte sogar für antik gelten, nämlich wenn man annahm, daß der Mensch an sich selbst erst Künstler sein müsse, ehe er Kunstwerke hervorzubringen hätte. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beispiele einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, so war es leicht, auf der von ihm absteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu bestimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzose sich insofern endlich über den Italiener der Renaissance erhaben dünken mochte, als dieser nur Kunstwerke geschaffen, der Franzose dagegen selbst ein Kunstwerk geworden sei.

Man kann sagen, der Franzose ist das Produkt einer besonderen Kunst sich auszudrücken, sich zu bewegen und zu kleiden. Sein Gesetz hierfür ist der „Geschmack“, — ein Wort, das von der niedrigsten Sinnesfunktion her auf eine geistige Tendenz hingeleitet worden ist; und mit diesem Geschmacke schmeckt er sich eben selbst, nämlich so, wie er sich zubereitet hat, als eine schmackhafte Sauce. Unstreitig hat er es hierin zur Virtuosität gebracht: er ist durch und durch „modern“, und wenn er der ganzen civilisirten Welt sich so zur Nachahmung vorstellt, ist es nicht sein Fehler, wenn er ungeschickt nachgeahmt wird, wogegen es ihm vielmehr zur steten Schmeichelei gereicht, daß nur er in dem original ist, worin Andere ihm nachzuahmen sich bestimmt fühlen. — Dieser Mensch ist denn auch völlig „Journal“; ihm ist die bildende Kunst, wie nicht minder die Musik, ein Objekt des „Feuilleton“. Die erstere hat er sich, als durchaus moderner Mensch, so zurecht gelegt, wie seine Kleidertracht, in welcher er rein nach dem Belieben der Neuheit, d. h. des stets bewegten Wechsels verfährt. Hier ist das Ameublement die Hauptsache; zu diesem konstruirt der Architekt das Gehäuse. Die Tendenz, nach welcher dieses früher geschah, war bis zur großen Revolution noch in dem Sinne original, daß sie dem Charakter der herrschenden Klasse der Gesellschaft sich in der Weise anschmiegte, wie die Kleidertracht den Leibern und die Frisur den Köpfen derselben. Seitdem ist diese Tendenz insofern in Verfall gerathen, als die vornehmeren Klassen sich schüchtern des Tonangebens in der Mode enthalten, und dagegen die Initiative hierfür den zur Bedeutung gelangten breiteren Schichten der Bevölkerung (wir fassen immer Paris in das Auge) überlassen haben. Hier ist denn nun der sogenannte „demi-monde“ mit seinen Liebhabern zum Tonangeber geworden: die Pariser Dame sucht sich ihrem Gatten durch Nachahmung der Sitten und Trachten desselben anziehend zu machen: denn hier ist andererseits doch Alles noch so original, daß Sitten und Trachten zu einander gehören uud sich ergänzen. Von dieser Seite wird nun auf jeden Einfluß auf die bildende Kunst verzichtet, welche endlich gänzlich in die Domäne der Kunstmodehändler, als Quincaillerie und Tapezierarbeit — fast wie in den ersten Anfängen der Künste bei nomadischen Völkern — übergegangen ist. Der Mode stellt sich, bei dem steten Be-

dürfnisse nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produziren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: wirklich ist es diese Tendenz, an welche unsere sonderbar berathenen bildenden Künstler endlich anknüpfen, um auch edle, natürlich nicht von ihnen erfundene, Formen der Kunst wieder zum Vorschein zu bringen. Jetzt wechseln Antike und Roccoco, Gothik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopirte Raphaele und Murillo's, hetrurische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour, Stuccaturen à la Louis XIV.; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Styl ein, und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Nun wird die „moderne" Kunst ein neues Prinzip auch für den Ästhetiker: das Originelle derselben ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermeßlicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststyle, welche nun der gemeinsten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geschmack für Jeden verwendbar geworden sind. — Aber auch ein neues Humanitätsprinzip wird ihr zuerkannt, nämlich die Demokratisirung des Kunstgeschmackes. Es heißt da: man solle aus dieser Erscheinung für die Volksbildung Hoffnung schöpfen; denn nun seien die Kunst und ihre Erzeugnisse nicht mehr bloß für den Genuß der bevorzugten Klassen vorhanden, sondern der geringste Bürger habe jetzt Gelegenheit, die edelsten Typen der Kunst sich auf seinem Kamine vor die Augen zu stellen, was selbst dem Bettler am Schaufenster der Kunstläden noch möglich falle. Jedenfalls solle man damit zufrieden sein; denn wie, da nun einmal Alles unter einander vor uns daliege, selbst dem begabtesten Kopfe noch die Erfindung eines neuen Kunststyles für Bildnerei, wie für Litteratur, ankommen könnte, das müsse doch geradezu unbegreiflich bleiben. —

Wir dürfen diesem Urtheile nun vollkommen beistimmen; denn es liegt hier ein Ergebniß der Geschichte von derselben Konsequenz, wie das unserer Civilisation überhaupt, vor. Es wäre denkbar, daß diese Konseqnenzen sich abstumpften, nämlich im Untergange unserer Civilisation; was ungefähr anzunehmen wäre, wenn alle Geschichte über den Haufen geworfen würde, wie dieß etwa in den Konsequenzen des sozialen Kommunismus' liegen müßte, wenn dieser sich der modernen Welt

im Sinne einer praktischen Religion bemächtigen sollte. Jedenfalls stehen wir mit unserer Civilisation am Ende aller wahren Produktivität im Betreff der plastischen Form derselben, und thun schließlich wohl uns daran zu gewöhnen, auf diesem Gebiete, auf welchem die antike Welt uns als unerreichbares Vorbild dasteht, nichts diesem Vorbilde Ähnliches mehr zu erwarten; dagegen wir uns mit diesem sonderbaren, Manchem ja sogar sehr anerkennenswerth dünkenden Ergebnisse der modernen Civilisation vielleicht zu begnügen haben, und zwar mit demselben Bewußtsein, mit welchem wir jetzt die Aufstellung einer neuen deutschen Kleidermode für uns, und namentlich unsere Frauen, als einen vergeblichen Reaktions-Versuch gegen den Geist unserer Civilisation erkennen müssen.

Denn so weit unser Auge schweift, beherrscht uns die Mode. —

Aber neben dieser Welt der Mode ist uns eben gleichzeitig eine andere Welt erstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: „unser Reich ist nicht von dieser Welt". Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge.

Erfahre Jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Konzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung, wie wir dieses Phänomen schon oben berührten, die sichtbare Umgebung nicht verschwände? Dieß ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein. —

Es ist schwer, sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen

des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizirte sich das Drama auf die Bühne, wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versucht, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß, im Wirbel der Radienschwingung, doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr; und so mußte auch die Bewegung endlich erlahmen, bis die Weltseele neu wieder erweckt wurde.

Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu wieder belebte. Sie verklärte das Auge des italienischen Malers, und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele, den in der Kirche andererseits verkommenden Geist des Christenthums zu dringen. Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier s e h e n. — Doch es kam die Herrschaft der Mode: wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Bildnerei auch die Musik zur seelenlosen Künstelei. Wir verfolgten nun an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigten, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe. Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unser Meister seinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtseins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der

Herrschaft der „Mode“ befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt“

gibt. Wie wir dies bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet: so läßt er auch jenen Vers „was die Mode streng getheilt“, bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem dramatischen Affekte auf, und als er sie in einem fast wüthend drohenden Unisono wiederholen läßt, ist ihm das Wort „streng“ für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maaßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung von Seiten des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen:

„Was der Mode Schwert getheilt!“

Dieses „Schwert“ schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech getheilt!“ —*)

---

*) In der übrigens so verdankenwerthen Härtel'schen Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke ist von einem Mitgliede des an einem anderen Orte von mir charakterisirten musikalischen „Mäßigkeitsvereines“, welches die „Kritik“ dieser Ausgabe besorgte, auf S. 260 u. f. der Partitur der neunten Symphonie dieser so sprechende Zug vertilgt, und für das „frech“ der Schott'schen Originalausgabe das wohlanständige, sittig-mäßige „streng“ eigenmächtig hingestellt worden. Ein Zufall entdeckte mir soeben diese Fälschung, die, wenn wir über ihre Motive nachdenken, wohl geeignet ist, uns

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen! —

Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, so weit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein, den wir selbst erst richtig verstehen lernen, wenn wir jede ihm zugeschriebene falsche Tendenz fahren lassen.

Wie schwer nun aber die richtige Selbsterkenntniß, namentlich für eine ganze Nation ist, erfahren wir jetzt zu unserem wahren Schrecken an unserem bisher so mächtigen Nachbarvolke der Franzosen; und wir mögen daraus eine ernste Veranlassung zur eigenen Selbsterforschung nehmen, wofür wir uns glücklicher Weise nur den ernsten Bemühungen unserer großen deutschen Dichter anzuschließen haben, deren Grundstreben, bewußt wie unbewußt, diese Selbsterforschung war.

Es mußte diesen fraglich dünken, wie das so unbeholfen und schwerfällig sich gestaltende deutsche Wesen neben der so sicher und leicht bewegten Form unserer Nachbarn romanischer Herkunft einiger Maaßen vortheilhaft sich behaupten sollte. Da andererseits dem deutschen Geiste ein unleugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuerkennen war, frug es sich immer, wie dieser Vorzug zu einer glücklichen Ausbildung des Nationalcharakters, und von hier aus zu einem günstigen Einflusse auf den Geist und den Charakter der Nachbarvölker anzuleiten wäre, während bisher, sehr ersichtlicher Weise, Beeinflussungen dieser Art mehr schädlich als vortheilhaft von dorther auf uns gewirkt hatten.

---

mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unseres großen Beethoven zu erfüllen, wenn wir sie für alle Zeiten einer in diesem Sinne progressiv sich ausbildenden Kritik verfallen sehen müßten. —

Verstehen wir nun die beiden durch das Leben unseres größten Dichters gleich Hauptadern sich durchziehenden poetischen Grundentwürfe richtig, so erhalten wir hieraus die vorzüglichste Anleitung zur Beurtheilung des Problem's, welches sofort beim Antritt seiner unvergleichlichen Dichterlaufbahn diesem freiesten deutschen Menschen sich darstellte. — Wir wissen, daß die Konzeption des „Faust" und des „Wilhelm Meister" ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goethe'schen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des „Faust": wie vor dem Übermaaße der eigenen Konzeption erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problem's im „Wilhelm Meister". In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur überflächlich versteht; ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon" erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon" ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Gallerie sich Bilder besehen. Zu Mignon's Tode wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später wirklich auch komponirt. — Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister" empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe selbst konnte sich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn im höchsten Alter vollendete er seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen:

Helene selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen; aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir, wie wir im Laufe unserer Untersuchung die analogischen Gleichnisse aus der Philosophie und Physiologie heranzogen, jetzt auch dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet. —

Und diesen Weg aus tief innerstem Erlebniß hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist. Verspotte uns, wer will, wenn wir diese unermeßliche Bedeutung der deutschen Musik beilegen; wir lassen uns dadurch so wenig irre machen, als das deutsche Volk sich beirren ließ, da seine Feinde auf einen wohl berechneten Zweifel an seiner einmüthigen Tüchtigkeit hin es beleidigen zu dürfen vermeinten. Auch dieß wußte unser großer Dichter, als er nach einer Tröstung dafür suchte, daß ihm die Deutschen so läppisch und nichtig in ihren, aus schlechter Nachahmung entsprungenen Manieren und Gebahrungen erscheinen; sie heißt: „Der Deutsche ist tapfer". Und das ist etwas! —

Sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Werth, und werfe es den falschen Schein von sich; möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen Das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftes Tichten und Thun innig und erhaben. Und nichts kann sich den Siegen seiner Tapferkeit in diesem wundervollen Jahre 1870 erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an unseren großen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutschen Volke geboren wurde. Dort, wohin jetzt unsere Waffen dringen, an dem Ursitze der

„frechen Mode" hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen; was dort unsere Denker, unsere Dichter, nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührten, das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Inneren erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.

So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildniß des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!

Über die
Bestimmung der Oper.

Vorwort.

Bei der Ausführung der vorliegenden, zu einem akademischen Vortrage bestimmten Abhandlung, traf der Verfasser auf die Schwierigkeit, über einen Gegenstand sich nochmals verbreiten zu sollen, welchen er bereits vor längerer Zeit in einem besonderen Buche, mit dem Titel: Oper und Drama, in jeder Hinsicht ausführlich behandelt zu haben glaubt. Konnte bei der dießmal nöthigen gedrängten Fassung der Hauptgedanke nur in seinen Umrissen ausgeführt werden, so dürfte Derjenige, welcher durch diese Schrift sich zu einer ernsteren Theilnahme angeregt fühlen sollte, die näheren Aufschlüsse über meine auf diesen Gegenstand bezüglichen Gedanken und Urtheile in jenem von mir verfaßten früheren Buche zu suchen haben. Es würde ihm dann auch wohl nicht entgehen, daß, wenn im Betreff des Gegenstandes selbst, nämlich der Bedeutung und des Charakters, welche der Verfasser dem musikalisch konzipirten Drama zuspricht, zwischen der älteren, ausführlicheren, und der gegenwärtigen, gedrängteren Fassung zwar eine vollständige Übereinstimmung herrscht, in mancher Beziehung diese letztere dennoch neue Gesichtspunkte darbietet, von welchen aus betrachtet Verschiedenes auch anders sich darstellt; und hierin dürfte das Interessante dieser neueren Abhandlung auch für Diejenigen liegen, welche mit der älteren sich bereits vertraut gemacht hatten.

Es war mir allerdings zur immer neuen Erwägung des von mir selbst Angeregten genügend Zeit gelassen worden, und wohl hätte es mir erwünscht sein müssen, von diesen dadurch abgezogen zu werden, daß mir dagegen der Beweis für die Richtigkeit meiner Ansichten auf dem praktischen Wege erleichtert worden wäre. Die Ermöglichung einzelner, in meinem Sinne korrekter, theatralischer Leitungen konnte hierfür nicht ausreichend sein, sobald diese nicht gänzlich außerhalb der Sphäre des heutigen Opernwesens gestellt waren; das vorherrschende Theaterelement unserer Zeit, mit allen seinen nach innen und außen wirkenden gänzlich unkünstlerischen, undeutschen, und sittlich wie geistig verderblichen Eigenschaften, ist es, welches sich stets wie ein erdrückender Dunstnebel wieder über die Stätte zusammenzieht, von wo aus es den ermüdendsten Anstrengungen etwa gelingen konnte, einmal auf das Sonnenlicht ausblicken zu lassen. Auch diese vorliegende Schrift möge daher nicht als ein Bemühen des Verfassers, etwa auf dem eigentlichen Felde der Theorie an sich Beachtenswerthes zu leisten, sondern als ein, auch von dieser Seite her geleiteter letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen, aufgenommen werden. Es wird dann auch zu begreifen sein, wie er, einzig von diesem Trachten bestimmt, dazu veranlaßt ward, den von ihm behandelten Gegenstand neuen Gesichtspunkten für die Betrachtung zuzuwenden, da er immer nur suchen muß, das ihn einnehmende Problem so zu stellen, daß es endlich Denjenigen auch sich zukehre, die zu seiner ernsten Betrachtung einzig befähigt sein können. Daß ihm dieser Erfolg bisher noch so schwer zu gewinnen war, und er sich immer wie ein monologisirender einsamer Wanderer, der etwa nur von den Fröschen unserer Theaterrezensions-Sümpfe angequackt wurde, vorkommen mußte, hierin sprach sich ihm eben die Grundverdorbenheit der Sphäre aus, in welche er sich für sein Problem zunächst gebannt sah, weil in ihr andererseits doch nur die einzigen produktiven Elemente des höheren Kunstwerkes liegen, welchen die Blicke der jetzt gänzlich außerhalb dieser Sphäre Stehenden zugewendet zu haben der wahrhaft beabsichtigte Erfolg auch der vorliegenden Schrift nur sein kann.

Eine wohlgemeinte Klage ernsthafter Freunde des Theaters giebt der Oper die Schuld am Verfalle desselben. Sie begründet sich auf die unverkennbare Zurückdrängung des Interesses am rezitirten Schauspiele, sowie auf den durch die Einwirkung der Oper herbeigeführten Verderb der dramatischen Leistungen des Theaters überhaupt.

Die Richtigkeit dieser Beschuldigung muß einleuchtend erscheinen. Zu untersuchen wäre nur, wie es kam, daß seit den ersten Anfängen des modernen Theaters zu jeder Zeit die Ausbildung der Oper vorbereitet worden ist, und daß von den ausgezeichnetsten Geistern wiederholt die Fähigkeiten eines dramatischen Kunstgenre's aufmerksam erwogen worden sind, durch deren einseitige Ausbildung dieses die Gestalt der heutigen Oper angenommen hat. Wir dürften bei einer solchen Untersuchung zu einer Betrachtung hingeleitet werden, welche unsere größten Dichter in einem gewissen Sinne uns als Vorarbeiter für die Oper zeigte. Wenn diese Behauptung mit großer Mäßigung festzuhalten ist, muß uns andererseits der Erfolg der Leistungen unserer großen deutschen Dichter für das Theater, und die Einwirkung jener auf den Geist unserer dramatischen Darstellungen zu der ernsten Erwägung dessen führen, wie gerade dieser Wirkung, d. h. dem Einflusse jener großen dichterischen Arbeiten auf den Charakter unserer theatralischen Leistungen, die Oper mit so überwältigender Bestimmung des theatralischen Kunstgeschmackes im Allgemeinen entgegentreten konnte. Zu einer deutlichen Einsicht hierein dürften wir gelangen, wenn wir uns bei dieser Untersuchung zu allernächst an das thatsächliche Ergebniß halten, welches sich im Charakter der theatralischen Leistungen des eigentlichen Schauspieles kundgiebt, wie es aus der Einwirkung des Goethe'schen und Schiller'schen Drama's auf den Geist der Darstellungsweise unserer Schauspieler sich herausgestellt hat.

Den Erfolg dieser Einwirkung erkennen wir sofort als das Ergebniß eines Misverhältnisses zwischen der Befähigung unserer Schauspieler und der ihnen gestellten Aufgabe. Eine klare Beleuchtung desselben gehört der Geschichte der deutschen Schauspielkunst an, und ist auf diesem Felde auch durch anerkennenswerthe Leistungen bereits vorgenommen worden. Indem wir

uns hier einerseits auf diese beziehen, andererseits das dem Übelstande zu Grunde liegende tiefere ästhetische Problem für den späteren Gang unserer Untersuchung aufbewahren, käme es für das Erstere nur darauf an, festzustellen, daß die ideale Tendenz unserer Dichter für die dramatische Darstellung sich einer Form bedienen mußte, in welcher das Naturell und die Bildung unserer Schauspieler sich nicht bewähren konnten. Es bedurfte ihrerseits der seltensten genialen Begabungen, wie derjenigen einer Sophie Schröder, um eine Aufgabe vollständig zu lösen, welche für unsere, bisher nur an das bürgerlich natürliche Element des deutschen Wesens gewöhnte, Schauspieler viel zu hoch gestellt war, um sie bei dem jäh angestellten Versuche ihrer Lösung nicht in die verderblichste Verwirrung zu bringen. Das übel berufene „falsche Pathos" verdankt seine Entstehung und etwaige Ausbildung dem bezeichneten Misverhältnisse. Ihm war in den früheren Zeiten der deutschen Schauspielkunst das, den sogenannten „englischen Comödianten" besonders eigenthümliche groteske Affektiren vorausgegangen, welches von diesen auf die rohe Darstellung gröblichst zubereiteter alt-englischer, auch Shakespeare'scher Stücke angewendet worden war, und das wir heute noch auf dem verkommenen englischen Nationaltheater antreffen. Gegen dieses hatte sich der gesunde Trieb des sogenannten „Naturwahren" gerichtet, welches seinen entsprechenden Ausdruck in der Darstellung des „bürgerlichen" Drama's gewann. Es ist zu bemerken, daß, wenn selbst Lessing, wie nicht minder Goethe in seiner Jugend, für dieses bürgerliche Drama dichterisch wirksam waren, diesem doch seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichterische Werth dieser Produkte forderten nun unsere großen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatischen Styles auf; herrschte hierbei der Sinn für fortgesetzte Pflege des „Naturwahren" vor, so mußte sich doch alsbald die ideale Tendenz einprägen, welche für den Ausdruck als poetisches Pathos zu realisiren war. Dem mit diesem Zweige unserer Kunstgeschichte einiger Maaßen Vertrauten ist es bekannt, in welcher Weise unsere großen Dichter in ihren Bemühungen, den neuen Styl den Schauspielern einzubilden, gestört wurden; ob sie, auch ohne

diese Störungen, in der Folge hierin glücklich gewesen wären, ist jedoch andererseits durchaus zu bezweifeln, da sie bisher schon nur mit einem künstlichen Scheine dieses Erfolges, welcher sich eben als das sogenannte „falsche Pathos“ völlig regelmäßig ausbildete, sich hatten begnügen müssen. Dieses blieb, als dem bescheidenen Grade der Begabung der Deutschen für das Schauspiel entsprechend, hinsichtlich des Charakters der theatralischen Darstellungen von Dramen idealer Tendenz als einziger, allerdings sehr bedenklicher Gewinn von jener andererseis so großartigen Einwirkung unserer Dichter auf das Theater übrig.

Was sich in diesem „falschen Pathos“ aussprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatischen Konzeptionen unserer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vorn herein so nichtig wie jenes Pathos selbst war, wobei wir nur an die Produkte eines Müllner, Houwald, und der ihnen bis auf unsere Tage folgenden Reihe ähnlicher, dem Pathetischen zugewendeten theatralischen Schriftsteller zu erinnern haben. Als einzige Reaktion hiergegen würde das immer wieder neu gepflegte bürgerliche Prosa-Schauspiel oder Lustspiel unserer Zeit angesehen werden können, wenn das französische „Effektstück“ nicht mit so überwältigendem Einflusse in dieser Richtung auch bei uns Alles zu bestimmen und zu beherrschen vermocht hätte. Hierdurch ist vollends jede irgend erkennbare Reinheit der Typen unseres Theaters getrübt worden, und was wir selbst von Goethe's und Schiller's Dramen für unser Schauspiel übrig behalten haben, ist das offenbar gewordene Geheimniß der Anwendung des „falschen Pathos'“, der „Effekt“.

Wenn alles für das Theater Geschriebene und auf ihm Gespielte gegenwärtig nur von dieser einzigen Tendenz des „Effektes“ eingegeben wird, so daß, was diese Tendenz unkenntlich läßt, sofort der Nichtbeachtung verfällt, darf es uns auch nicht wundern, wenn wir sie bei den Darstellungen der Goethe'schen und Schiller'schen Stücke einzig festgehalten sehen; denn in einem gewissen Sinne liegt hier das aus Misverstand hervorgegangene Vorbild zu dieser Tendenz verborgen. Das Bedürfniß des „poetischen Pathos'“ gab unseren Dichtern eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende poetisch-rhetorische Diktion ein, welche, da die ideale Absicht von unseren unpoetisch begabten Schauspielern weder verstanden noch aus-

geführt werden konnte, zu jener an sich sinnlosen, aber melodramatisch wirksamen Rezitation führte, deren eigentliche praktische Tendenz eben jener „Effekt“ war, d. h. die Betäubung des sinnlichen Gefühles des Zuschauers, wie sie thatsächlich sich im heftigen „Applaus“ zu dokumentiren hat. Der „Applaus“ und die „Abgangs“-Tirade, welche jenen unverweigerlich hervorrufen sollte, sind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden: die „brillanten Abgänge“ der Rollen unserer klassischen Schauspiele wurden überzählt, und nach ihrer Anzahl ihr Werth ganz so bemessen, wie der — einer italienischen Opernpartie; und allerdings kann man es nun unseren applausbedürftigen Priestern Thalia's und Melpomene's nicht verargen, wenn sie mit Neid und Scheelsucht auf die Oper blicken, in welcher diese „Abgänge“ noch bei weitem zahlreicher sich vorfinden, und die Applausstürme mit bedeutend größerer Sicherheit gewährleistet sind, als selbst in den wirkungsreichsten Schauspielen; und da nun unsere Theaterdichter wiederum von dem Effekte der Rollen unserer Schauspieler leben, so ist es sehr erklärlich, daß der Opernkomponist, der dieses Alles durch Anordnung eines gehörigen Schreiaccentes am Schlusse jeder beliebigen Sängerphrase so leicht bewirkt, ihnen ein sehr verhaßter Nebenbuhler dünkt.

In Wirklichkeit stellt sich aber so, und nicht anders, der äußere Anlaß zu der Klage, von deren Beachtung wir ausgingen, sowie der bei ihrer Untersuchung zu allernächst erfaßbare Charakter derselben heraus. Daß ich weit entfernt von der Meinung bin, hiermit auch den tieferen Grund dieser Klage bezeichnet zu haben, deutete ich vorläufig genügend an: wollen wir diesen näher erfassen, so dünkt es mich aber am rathsamsten, durch genaue Erwägung des Charakters der äußerlichen Kennzeichen derselben, wie sie eben jeder Erfahrung offen liegen, zur Enthüllung ihres inneren Kernes zu gelangen. Deßhalb stellen wir nur zunächst fest, daß dem Charakter aller theatralischen Darstellungen eine Tendenz innewohnt, welche sich in ihrer übelsten Konsequenz als Trachten nach dem sogenannten Effekt ausweist, und, wenn gleich dem rezitirten Schauspiele nicht minder zu eigen, doch in der Oper am vollständigsten sich zu sättigen vermag. Der Anklage der Oper von Seiten des Schauspieles liegt in ihren gemeinsten Motiven wohl eben nur der

Ärger über ihren größeren Reichthum an Effektmitteln zu Grunde: einen hiergegen weit größeren Anschein von Berechtigung erhält aber der ernstliche Verdruß des Schauspielers, welcher die ersichtlich dünkende Leichtigkeit und Frivolität dieser Effektmittel gegenüber der immerhin schwierigeren Bemühung, mit welcher er für einige Richtigkeit der von ihm darzustellenden Charaktere zu sorgen hat, abwägt. Das Schauspiel darf nämlich, auch nur in seiner äußerlichen Wirkung auf das Publikum betrachtet, immer noch sich des Vorzuges rühmen, daß in ihm die dargestellte Handlung selbst, sowie die sie verknüpfenden Vorgänge und erklärenden Motive, verständlich werden müssen, um die Theilnahme des Zuschauers zu fesseln, und daß ein Stück, von lauter deklamatorischen Effektstellen zusammengesetzt, ohne eine zu Grunde liegende, verständlich sich ausdrückende und dadurch das Interesse bestimmende Handlung, hier noch zu dem Undenkbaren gehört. Dagegen darf nun der Oper zur Last gelegt werden, daß hier eine bloße Aneinanderreihung auf die Erregung eines rein sinnlichen Gefühlvermögens berechneter Effektmittel, sobald in ihrer Aufeinanderfolge nur ein gefälliger Wechsel von Kontrasten geboten ist, durchaus genüge, um über die Abwesenheit jeder verständlichen oder vernünftigen Handlung zu täuschen.

Offenbar liegt diesem Anklagepunkte ein sehr ernstliches Motiv zu Grunde. Dennoch dürften bei näherem Eingehen auch hiergegen sich noch Zweifel erheben. Daß der sogenannte Text einer Oper interessant sein müsse, haben zu jeder, und namentlich auch neuerer Zeit die Komponisten so deutlich gefühlt, daß die Erlangung eines guten „Buches“ zu ihren ernstlichsten Bemühungen gehörte. Eine ihrem Charakter nach anziehende, oder vielleicht gar aufreizende Aktion hat, namentlich in unserer Zeit, einer Oper, wenn sie stark wirken sollte, immer zu Grunde liegen müssen, so daß es schwierig sein würde, dem losen Gefüge eines Operntextes die dramatische Tendenz durchaus absprechen zu wollen. Daß in diesem Sinne sogar keinesweges anspruchslos verfahren wurde, erkennen wir daraus, daß es fast kein Stück Shakespeare's giebt, und bald keines von Schiller und Goethe geben wird, welches der Oper nicht eben gerade nur gut genug dünkte, für sie verarbeitet zu werden. Gerade dieser Misbrauch durfte mit großem Rechte nun wieder unsere Schau-

spieler und Theaterdichter verdrießen; es war ihnen erlaubt, auszurufen: „was sollen wir uns nun ferner noch ernstlich bemühen, wahre dramatische Aufgaben richtig zu lösen, wenn das Publikum von uns fort dahin sich drängt, wo diese selben Aufgaben in frivolster Entstellung zur bloßen Vermehrung der gemeinsten Effektmittel verwendet werden?" Allerdings könnte man ihnen hierauf wieder entgegenhalten, wie es wohl möglich gewesen sein würde, dem deutschen Publikum die Oper „Faust" des Herrn Gounod zu bieten, wenn unsere Schauspielbühne den Goethe'schen „Faust" ihm zum wirklichen Verständnisse zu bringen vermocht hätte? Unwiderleglich ersehen wir, daß das Publikum von dem sonderbaren Bemühen unserer Schauspieler, mit dem Monologe unseres „Faust" es zu etwas zu bringen, der Arie des Herrn Gounod mit dem Thema über die Freuden der Jugendlichkeit sich zuwendete, und hier applaudirte, wo es dort zu nichts Rechtem kommen wollte.

An keinem Beispiele ist wohl deutlicher und bekümmernder zu ersehen, wohin es mit unserem Theater überhaupt gekommen ist. Dennoch darf es uns auch jetzt noch nicht vollständig richtig erscheinen, wenn an diesem unleugbaren Verfalle dem Aufkommen der Oper allein die Schuld gegeben werden soll; vielmehr dürfte uns dieses Aufkommen in Wirklichkeit ebensowohl die Schwäche unseres Schauspieles, und die Unmöglichkeit innerhalb seiner Grenzen und der ihm einzig zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel der idealen Anlage des Drama's überhaupt entsprechen zu können, aufdecken. Gerade hier, wo das höchste Ideal mit der größten Trivialisirung desselben sich berührt, wie in dem soeben herangezogenen Beispiele, muß uns die Erfahrung erschrecken, und einen tiefen Einblick in die Natur des vorliegenden Problem's aufdrängen. Wir könnten die Nöthigung hierzu noch von uns halten, wenn wir eben nur eine große Entsittlichung des öffentlichen Kunstgeschmackes zugeben, und den Gründen derselben im weiteren Felde unseres öffentlichen Lebens nachforschen wollten. Da es aber gerade für uns, die wir eben von diesem Standpunkte aus zu jener erschreckenden Erfahrung gelangten, nicht möglich sein kann, auf dem weiten Umwege der Annahme einer Regeneration unseres öffentlichen Geistes zu der Vorstellung einer glücklichen Einwirkung von dieser Seite her auf unseren öffentlichen Kunstgeschmack im Besonderen zu ge-

langen, so dürfte uns wohl der Versuch dagegen räthlich dünken, auf dem unmittelbaren Wege der Erforschung des hier zu Grunde liegenden, zunächst rein ästhetischen Problem's zu einer Lösung zu gelangen, welche uns vielleicht auch zu einer hoffnungsvollen Annahme der Möglichkeit einer Einwirkung von dieser entgegengesetzten Seite her auf den öffentlichen Geist überhaupt führen könnte.

Um uns für diesen Zweck sogleich genau zu bestimmen, stellen wir daher sofort eine These auf, deren Durchführung uns angelegen sein möge. Sie heiße so:

Wir geben zu, daß die Oper den Verfall des Theaters offenbar gemacht hat: muß es zweifelhaft erscheinen, ob sie diesen Verfall herbeiführte, so ist an ihrer jetzigen vorherrschenden Wirksamkeit doch deutlich zu erkennen, daß sie allein berufen sein kann, unser Theater wieder aufzurichten; daß diese Wiedererhebung ihr aber nur dann wahrhaft glücken kann, wenn sie unser Theater zugleich der Erreichung Dessen zuführt, wozu ihm die idealen Anlagen so besonders inne wohnen, daß an der bisherigen ungeeigneten und ungenügenden Entwickelung derselben gerade das deutsche Theater ärger verkümmerte, als das französische Theater, welchem diese idealen Anlagen nicht zu eigen waren, und welches daher in einer beschränkteren Sphäre sich leicht zu realer Korrektheit ausbilden konnte. —

Eine verständig ausgeführte Geschichte des theatralischen „Pathos'" würde es uns deutlich machen, worauf es bei der idealen Richtung des modernen Drama's von jeher abgesehen war. Hier würde es nun lehrreich sein, zu beachten, wie die Italiener, welche für alle ihre Kunsttendenzen zunächst bei der Antike in die Schule gingen, das rezitirte Drama fast gänzlich unentwickelt ließen, dagegen sofort die Rekonstruktion des antiken Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik versuchten, und somit auf diesem Wege in immer einseitigerer Abirrung die Oper produzirten. Während dieß, vermöge der hier Alles beherrschenden Einwirkung des fein gebildeten Kunstgeistes der höheren gesellschaftlichen Sphäre der Nation, in Italien vor sich ging, entwickelte sich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen

hatte. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen. Vielleicht würde auch das Drama der Engländer einer gleichen Tendenz nicht fern geblieben sein, wenn nicht das unbegreifliche Genie eines Shakespeare es vermocht hätte, auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die allererhabensten Gestalten der Geschichte und der Sage mit einer solchen Naturwahrhaftigkeit erscheinen zu lassen, daß sie sich jeder Bemessung mit einem der antiken Form bisher misverständlich entnommenen Maaßstabe entzogen. Das Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakespeare's trug vielleicht nicht minder, als die Erkenntniß der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen andererseits, dazu bei, unsere großen Dichter in ihren Bildungen für das Drama zu bestimmen. Von ihnen wurden dann auch wieder die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris" auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus' für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden; und daß Alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan" ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu zu müssen glaubte.

Es ist uns durch dieses Verhalten Goethe's und Schiller's ein tiefer Einblick in die Natur des Dichters, rein als solchen, gewährt. Mußte ihnen einerseits Shakespeare und sein Verfahren unbegreiflich dünken, und mußten sie andererseits dem Musiker die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Gestalten des Drama's idealisch zu beleben, mit nicht minderem Unbegreifen seines Verfahren hierbei, allein überlassen, so fragt es sich, wie sie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama sich verhielten, und ob sie, als solche allein, überhaupt für das Drama sich be-

fähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber scheint diesen so tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu sein, und schon an der wechselnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, daß sie sich nur wie in einem stetigen Versuchen begriffen fühlten. Versuchten wir dagegen nun uns in die Natur dieses Zweifels zu versenken, so dürften wir auf das Bekenntniß einer Unzulänglichkeit des dichterischen Wesens treffen, welches, rein an sich, nur als Abstraktum zu fassen ist, und erst durch das Material seiner Gestaltungen zu einem Konkretum wird. Ist ohne dichterisches Wesen weder der Plastiker noch der Musiker denkbar, so fragt es sich nur, wie Dasjenige, was in diesen als latent wirkende Kraft das Kunstwerk hervorbringt, im reinen Dichter als bewußter Gestaltungstrieb zu demselben Ergebnisse führen könne?

Ohne uns tiefer auf die Erforschung der hiermit berührten Geheimnisse einzulassen, müssen wir uns doch dessen erinnern, was den modernen Kulturdichter vom naiven Dichter der alten Welt unterscheidet. Dieser war vor allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl" des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt-populären Sinne benutzt, und die bewußt wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes. Die „Tendenz" auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, mußte unseren großen Kulturdichtern als der ersprießlichste Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauspiels dünken; und hierzu konnten sie durch die Beachtung besonderer Eigenschaften des antiken Drama's verleitet werden. Wie dieses sich aus einem Kompromiß des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigentümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen

Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist. Daß die hier mitwirksamen apollinischen Elemente namentlich es waren, welche der griechischen Tragödie, als litterarischem Monumente, für alle Zeiten eine vorzügliche Beachtung, namentlich auch der Philosophen und Didakten zuwendeten, konnte unsere neueren Dichter, welchen hierin zunächst auch nur anscheinende Litteraturprodukte vorlagen, sehr erklärlicher Weise zu dem Urtheile verleiten, daß in dieser didaktischen Tendenz die eigentliche Würde des antiken Drama's zu finden, und demgemäß auch einzig durch ihre Einprägung in das vorgefundene populäre Drama dieses zu idealer Bedeutung zu erheben sei. Der ihnen innewohnende wahrhaft künstlerische Geist bewahrte sie davor, der nackten Tendenz das lebenvolle Drama selbst aufzuopfern; aber, was dieses durchgeistigen, gleichsam auf den Kothurn der Idealität erheben sollte, konnte nur die von vornherein hochgestellte Tendenz sein, und zwar um so mehr, als das ihnen einzig zur Verfügung gestellte Material, das Werkzeug der Verständlichung der Begriffe, die Wortsprache eine Veredelung und Erhöhung des Ausdruckes nur nach dieser Seite hin denkbar, oder auch räthlich erscheinen lassen konnte. Die dichterisch gefaßte Sentenz konnte einzig der höheren Tendenz entsprechen, und die Wirkung von dieser Seite her auf das, durch das Drama immerhin erregte, sinnliche Empfängnißvermögen mußte der sogenannten poetischen Diktion übertragen werden. Diese aber ist es, welche in der Darstellung ihrer Stücke eben zu jenem „falschen Pathos" verführte, dessen Erkennung unsere großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen mußte, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia" und des Mozart'schen „Don Juan" so bedeutend erfaßt fühlten.

Was sie hier so stark ergreifen mußte, war, daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee

selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des Höchsten Mitgefühles. „Es irrt der Mensch so lang' er strebt", oder: „das Leben ist der Güter höchstes nicht", war hier nicht mehr auszusprechen, da das innigste Geheimniß der weisesten Sentenz selbst in deutlicher melodischer Gestaltung unverhüllt sich ihnen kundgab. Sagte jene: „das bedeutet", so sagte diese: „das ist!" Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat uns das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen.

Aber wie räthselhaft mußte unseren Dichtern dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfassen? Gewiß nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der poetischen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede sein, so war es nun der Musiker, dem das Kunstwerk einzig anzugehören schien. Nach ihrem Maaßstabe als Künstler bemessen, fiel es aber schwer, diesem eine Bedeutung zuerkennen zu sollen, wie sie zu der von ihm ausgehenden ungeheuren Wirkung im Verhältnisse stand. In der Musik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunst vor, ein halb wildes, halb läppisches Wesen, dem mit wahrhafter Kunstbildung gar nicht beizukommen war. Dazu in der Oper ein so kleinliches, unzusammenhängendes Formengebäude, ohne jeden erfaßlichen architektonischen Sinn, dessen willkürlich zusammengesetzte einzelne Theile auf Alles, nur nicht auf die Konsequenz eines dramatischen Planes abzielen konnten. War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphigenia" jenes zerstreute Formengewirr zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefaßt hatte, so frug es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten, und selbst einem Gluck den sonderbar dürftigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter" sofort sich aufgeben wollte? — Das Unbegreifliche lag hier in einer Wirkung von höchster Idealität, von welcher die künstlerischen Faktoren nach der Analogie jeder anderen Kunst nicht aufzufinden waren. Diese Unbegreiflichkeit vermehrte sich, wenn endlich gerade von diesem Gluck'schen Werke, welches durch sein der Antike fertig entnommenes Süjet von edelstem tragischem Werthe so sinnvoll gehoben war, abgesehen wurde, und der Oper in jeder noch so

unsinnigen oder seichten Gestaltung unter gewissen Umständen eine unvergleichliche Wirkung selbst im idealsten Sinne zugesprochen werden mußte. Diese Umstände traten aber sofort ein, wenn ein großes dramatisches Talent sich der Partien einer solchen Oper bemächtigte. Erinnern wir uns hier beispielsweise der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des „Romeo" in der Bellini'schen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Werthes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dieß erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo" der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe? Hierbei muß aber bezeugt werden, daß diese Wirkung keinesweges etwa in der Gesangsvirtuosität, wie bei den sonstigen Erfolgen unserer eigentlichen Opernsängerinnen, sondern, während diese hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimm-Mittel unterstützt war, lediglich in der dramatischen Leistung lag, welche nun wiederum aber selbst der gleichen Schröder-Devrient im allervorzüglichsten rezitirten Schauspiele ganz unmöglich geglückt sein würde, somit einzig nur in dem Elemente der, selbst in dieser dürftigsten Form immer noch idealisch verklärenden, Musik gelingen konnte.

Gerade eine Erfahrung, wie diese zuletzt in Betracht gezogene, dürfte uns aber auf den richtigen Weg zur Erlangung eines Urtheiles, und zur Auffindung des wahren Faktors bei der Hervorbringung des dramatischen Kunstwerkes führen. — Da der Antheil des Dichters hierbei so sehr gering war, glaubte Goethe die Autorschaft der Oper ausschließlich dem Musiker zusprechen zu müssen; inwiefern dieses einen sehr ernstlichen Sinn hat, dürfte uns nun erkärlich werden, wenn wir zunächst dem zweiten Gegenstande der Unbegreiflichkeit auf dem Gebiete des Drama's für unsere großen Dichter, nämlich der Eigenthümlichkeit Shakespeare's und seines künstlerischen Verfahrens näher zu treten uns gestatten, um hierüber einem richtigen Aufschlusse nachzugehen. —

Den Franzosen, als Repräsentanten der modernen Civilisation, gilt Shakespeare, ernstlich betrachtet, noch heute als eine

Monstruosität; bis in die neueste Zeit ist er selbst auch den Deutschen ein Gegenstand stets erneueter Untersuchungen geblieben, deren Ergebniß noch so wenig sich als ein sicheres herausgestellt hat, daß die allerverschiedenartigsten Ansichten und Behauptungen zu jeder Zeit sich immer wieder geltend zu machen suchen. So ist diesem räthselhaften Dramatiker, welcher bereits als ein völlig unzurechnungsfähiges wildes Genie ohne alle Kunstbildung angesehen werden durfte, neuerdings sogar wiederum die konsequenteste Tendenz des Lehrdichters zugeschrieben worden. Goethe, der ihn noch im „Wilhelm Meister" als „vortrefflichen Schriftsteller" einführt, fand bei stets wieder aufgenommener Betrachtung des hier vorliegenden Problem's für sein immer vorsichtiger werdendes Urtheil schließlich darin einen Anhalt, daß er die höhere Tendenz hier nicht im Dichter, sondern in den von ihm in unmittelbarer Aktion vor uns hingestellten Personen als Charaktere verkörpert aufsuchte. Je näher aber wieder auf diese Gestaltungen hingesehen wurde, desto räthselhafter verbarg sich das Verfahren des Künstlers hierbei dem Forscherblicke: war der große Plan eines Stückes deutlich zu erfassen, und eine konsequent sich entwickelnde Handlung, wie sie sich meistens im gewählten Stoffe selbst vorfand, unmöglich zu verkennen, so waren doch die wunderbaren „Zufälligkeiten" bei der Ausführung des Planes, wie im Gebahren der Personen, nach dem Schema einer künstlerischen Anordnung und überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen. Hier gewahrte man eine Drastik der Individualität, die oft wie unerklärliche Launenhaftigkeit erschien, über deren richtigen Sinn wir aber erst dann Aufschluß erhielten, wenn wir das Buch schlossen, und das Drama nun lebendig sich vor uns bewegen sahen, wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderstehlicher Naturwahrheit im Spiegel gesehen, vor uns stand, und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geistererscheinung erfüllte. Wie aber diesem Zauberspiele die Eigenschaft eines „Kunstwerkes" beimessen? War der Verfasser dieser Stücke ein Dichter?

Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, sagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: daß er ein Schauspieler und Theaterunternehmer war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb, vor welchen unsere größten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Ver-

wirrung stehen, und welche zum größten Theile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zu rechter Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären. Lope de Vega, der fast nicht weniger Wunderbare, schrieb seine Stücke von heute zu morgen im unmittelbaren Verkehre mit dem Theater und seinen Aktoren; einzig lebenvoll produktiv steht neben Corneille und Racine, den Dichtern der Façon, der Schauspieler Molière; und mitten in seinem erhabenen Kunstwerke stand Aischylos als Führer des tragischen Chores. — Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten" will.

Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, daher sehr richtig zunächst als ein völlig irrationales; es ist nicht zu fassen, als vermöge einer völligen Umwendung der Natur des Betrachters. Worin diese Umwendung zu bestehen habe, dürfte uns aber nicht schwer zu bezeichnen fallen, wenn wir auf das Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunst hinweisen, und diese haben wir deutlich im Improvisiren vor uns. Der Dichter, den improvisirenden Mimen einen Plan der darzustellenden Aktion vorzeichnend, würde sich ungefähr wie der Verfasser eines Operntextes zum Musiker verhalten; sein Werk kann noch gar keinen Kunstwerth beanspruchen; es wird ihm dieser aber im allervollsten Maaße zu Theil werden, wenn der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigenthümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt. Gewiß geht hiermit auch eine völlige Veränderung des dichterischen Kunstwerkes selber vor, und diese könnten wir etwa damit charakteristisch bezeichnen, daß wir uns die möglicherweise aufgeschriebene Improvisation eines großen Musikers vorführten. Wir haben Aussagen vorzüglicher Zeugen von dem mit Nichts zu vergleichenden Eindrucke vor uns, welchen Beethoven durch längeres Improvisiren auf dem Klaviere seinen Freunden hinterließ; die Klage,

gerade diese Erfindungen nicht durch Aufzeichnung festgehalten zu wissen, dürfen wir, selbst den größten Werken des Meisters gegenüber, nicht als übertrieben ansehen, wenn wir hierzu die Erfahrung halten, daß selbst minder begabte Musiker, deren mit der Feder ausgeführten Kompositionen Steifheit und Unfreiheit anhaften blieb, durch freies Phantasiren uns in wahres Erstaunen über eine ganz unvermuthet angetroffene, oft sehr ergiebige Erfindungsgabe setzen konnten. — Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problem's eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespeare'sche Drama als eine fixirte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischem Werthe bezeichnen. Denn bei dieser Auffassung erklärt sich uns sofort jede der so wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebahren und Reden von Personen, welche nur von dem einen Sinne belebt sind, jetzt, in diesem Augenblicke ganz Diejenigen zu sein, als welche sie uns erscheinen sollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche außerhalb dieser wie angezauberten Natur liegt; wobei es uns bei näherer Betrachtung sogar lächerlich vorkommen müßte, wenn plötzlich eine dieser Gestalten sich uns als Dichter zu erkennen geben wollte. Dieser schweigt, und bleibt uns eben ein Räthsel, wie Shakespeare. Sein Werk aber ist das einzig wahre Drama, und welche Bedeutung diesem endlich wieder als Kunstwerk innewohnt, das zeigt sich daran, daß wir in seinem Autor den tiefsinnigsten Dichter aller Zeiten vermuthen müssen. —

Für die Betrachtungen, zu welchen dieses Drama so überreiche Anregung giebt, heben wir zunächst die unserer Untersuchung am dienlichsten erscheinenden Eigenschaften desselben hervor. Zu diesen gehört zuvörderst diejenige, daß es, abgesehen von allem seinem übrigen Werthe, der Gattung der eigentlichen wirksamen Theaterstücke angehört, wie sie von den hierzu berufenen, aus dem Theater hervorgegangenen oder ihnen unmittelbar nahestehenden Verfassern, in den verschiedensten Zeiten hergerichtet worden sind, und z. B. die populären Schauspielbühnen der Franzosen von Jahr zu Jahr bereichert haben. Der Unterschied liegt hier lediglich in dem dichterischen Werthe der in gleicher Weise entstandenen, wahrhaft dramatischen Produkte. Dieser scheint sich auf den ersten Blick durch die Größe und Bedeutung des Handlungsstoffes zu bestimmen. Während

nicht nur dem Franzosen alle Vorgänge des modernen Lebens überhaupt, sondern auch den, übrigens für das theatralische Wesen ungleich geringer begabten Deutschen, die Ereignisse dieses Lebens im engeren bürgerlichen Verkehre auf der Bühne mit täuschender Wahrheit darzustellen glückte, versagte diese wahrhaftig reproduzirende Kraft ganz in dem Maaße, als die Vorgänge des höheren Lebens, und endlich die für den Alltagsblick in erhabene Ferne gerückten Schicksale der Heroen der Weltgeschichte und ihre Mythen auf der Scene vorgeführt werden sollten. Hierfür hatte sich der unausreichenden mimischen Improvisation eben der eigentliche Dichter zu bemächtigen, d. h. der Erfinder und Gestalter der Mythen, und sein hierzu besonders berufenes Genie sollte sich darin kundthun, daß er den Styl der mimischen Improvisation auf die Höhe seiner dichterischen Absicht erhob. Wie es Shakespeare gelungen sein möge, seine Schauspieler selbst auf diese Höhe zu erheben, muß uns wiederum ein Räthsel bleiben; gewiß ist nur, daß die Fähigkeiten unserer heutigen Schauspieler sofort an der von Shakespeare gestellten Aufgabe scheitern. Möglich bliebe die Annahme, daß das den jetzigen englischen Schauspielern eigenthümliche groteske Affektiren, wie wir es oben nannten, der Überrest einer älteren Befähigung sei, welche, da dieses unverkennbar einer der Nation zugehörigen Natureigenthümlichkeit entstammt, in der schönsten Zeit des englischen Volkslebens, und vermöge des hinreißenden Beispieles des dichterischen Mimen selbst, einmal zu einer so unerhörten Blüthe des theatralischen Darstellungswesens führte, daß Shakespeare's Konzeptionen in diesem völlig aufgehen konnten. Vielleicht aber dürfen wir zur Erklärung dieses Räthsels, wenn wir kein so ungemeines Wunder annehmen wollen, uns auf des großen Sebastian Bach's Schicksal beziehen, dessen uns hinterlassene überreiche und schwierige Chorkompositionen zunächst zu der Annahme verleiten, es müßten dem Meister zur Ausführung derselben die unvergleichlichsten Gesangskräfte zu Gebote gestanden haben, während wir im Gegentheil seine Klagen über die meistens ganz erbärmliche Beschaffenheit seines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten*) kennen. Gewiß ist es, daß Shakespeare

*) Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntniß eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Aus-

sehr frühzeitig von seinem Befassen mit dem Theater sich zurückzog, was wir uns sehr wohl aus der ungeheuren Ermüdung, welche ihm das Einüben seiner Stücke kostete, sowie aus der Verzweiflung des weit über die ihm vorliegende „Möglichkeit" hinausragenden Genie's, erklären könnten. Die ganze Natur dieses Genie's erklärt sich uns aber wiederum doch nur aus dieser „Möglichkeit" selbst, welche in der Anlage der mimischen Natur sehr wohl vorhanden war, und daher sehr richtig vom Genie vorausgesetzt wurde; und wir dürfen, die Kulturbestrebungen des Genius' der Menschheit in einem großen Zusammenhange erfassend, es als den Nachkommen Shakespeare's in einem gewissen Sinne von dem größten Dramatiker hinterlassene Aufgabe ansehen, jene höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen der mimischen Kunst wirklich zu erreichen.

Dieser Aufgabe nachzutrachten scheint der innere Beruf unserer großen deutschen Dichter gewesen zu sein. Von der hierzu unerläßlich nöthigen Erkenntniß der Unnachahmlichkeit Shakespeare's ausgehend, bestimmte sie für jede Form ihrer dichterischen Konzeptionen ein Trieb, den wir bei der Festhaltung dieser Annahme wohl verstehen können. Die Aufsuchung der idealen Form des höchsten Kunstwerkes, des Drama's, mußte sie von Shakespeare ab nothwendig auf die erneuete, immer innigere Betrachtung der antiken Tragödie hinleiten; in welchem Sinne sie einzig hieraus Gewinn ziehen zu dürfen vermeinten, beleuchteten wir zuvor, und wir mußten sie, von diesem mehr als zweifelhaften Wege ab, dem unerklärlich neuen Eindrucke zugeführt sehen, welchen die edelsten Gestaltungen des, andererseits wiederum so höchst problematisch erscheinenden, Genre's der Oper auf sie hervorbrachten.

Hier war nun hauptsächlich zweies beachtenswerth, nämlich: daß die edle Musik eines großen Meisters den Leistungen selbst gering begabter dramatischer Darsteller einen idealen Zauber verlieh, welcher auch den vorzüglichsten Mimen des rezitirenden Schauspiels versagt war; während andererseits ein ächtes dramatisches Talent selbst eine gänzlich werthlose Musik

---

führung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: „erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheußlich", so lautete diese wunderliche Erklärung. —

so zu adeln vermochte, daß wir von einer Leistung ergriffen waren, welche demselben Talente im rezitirenden Drama nicht gelingen konnte. Daß diese Erscheinung nur aus der Macht der Musik erklärt werden mußte, war unabweislich. Dieß konnte aber nur von der Musik ganz im Allgemeinen gelten, wogegen es unbegreiflich blieb, wie dem eigenthümlichen kleinlichen Gefüge ihrer Formen ohne eine Unterordnung der allerübelsten Art vom dramatischen Dichter beizukommen sein könnte. — Wir zogen nun das Beispiel Shakespeare's heran, um uns einen möglichen Einblick in die Natur und namentlich das Verfahren des wahrhaften Dramatikers zu gewinnen. So geheimnißvoll hier auch das Meiste bleiben mußte, ersahen wir doch, daß es die mimische Kunst war, mit welcher der Dichter gänzlich zu Eines ward, und müssen nun erkennen, daß diese mimische Kunst gleichsam der Lebensthau ist, in welchen die dichterische Absicht zu tauchen war, um, wie in zauberischer Verwandlung, als Spiegel des Lebens erscheinen zu können. Wenn nun jede Handlung, selbst jeder gemeinste Vorgang des Lebens (wie uns dieß nicht nur Shakespeare, sondern selbst jeder ächte Theaterstückmacher zeigt) als mimisches Spiel reproduzirt, sich uns in dem verklärten Lichte und mit der objektiven Wirkung eines Spiegelbildes zeigt, so müssen wir in Folge unserer weiteren Betrachtungen konstatiren, daß wiederum dieses Spiegelbild in der reinsten Verklärung der Idealität sich zeigt, sobald es in dem Zauberbronnen der Musik getränkt, gleichsam nur noch als reine Form, von jeder realistischen Stofflichkeit befreit, uns vorgehalten wird.

Nicht mehr die Form der Musik, sondern die Formen der historisch entwickelten Musik würden daher zunächst in Erwägung zu ziehen sein, wenn wiederum auf diejenige höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen des mimisch-dramatischen Kunstwerkes geschlossen werden soll, welche dem Suchenden und Trachtenden als stummes Räthsel vorschwebte, während sie andererseits sich laut und überlaut aufdrängte.

Als die Form der Musik haben wir zweifellos die Melodie zu verstehen; die besondere Ausbildung dieser erfüllt die Geschichte unserer Musik, wie ihr Bedürfniß die Ausbildung des von den Italienern versuchten lyrischen Drama's zur „Oper" entschied. Sollte hierbei zunächst die Form der griechi-

schen Tragödie nachgebildet werden, so schien diese auf den ersten Blick sich in zwei Haupttheile zu zersetzen, in den Chorgesang und in die periodisch zur Melopöe sich steigernde dramatische Rezitation: das eigentliche „Drama" war somit dem Rezitativ übergeben, dessen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademisch approbirte Erfindung der „Arie" gebrochen werden sollte. In dieser gelangte hierbei die Musik einzig zu ihrer selbständigen Form als Melodie, und sie gewann deßhalb sehr richtig einen solchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des musikalischen Drama's, daß dieses selbst endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüste für die Ausstellung der Arie herabsank. Die Geschichte der in die Arienform festgebannten Melodie ist es nun, welche uns zu beschäftigen hätte, wenn wir uns für jetzt nicht damit begnügen dürften, diejenige ihrer Gestaltungen in Betracht zu ziehen, in welcher sie sich unseren großen Dichtern darbot, als sie im Allgemeinen von ihrer Wirkung sich tief ergriffen, desto mehr aber auch verwirrt fühlten, wenn sie andererseits an ein dichterisches Befassen mit ihr denken sollten. Unstreitig war es immer nur das besondere Genie, welches diese so enge und sterile Form der melodischen Ausdehnung in der Weise zu beleben wußte, daß sie zu jener ernsthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war somit auch einzig nur vom Musiker zu erwarten, und dem Gange dieser Entwickelung konnte bereits deutlich zugesehen werden, wenn man das Meisterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich. Hierin drückte sich der zunehmende Reichthum der rein musikalischen Erfindung namentlich auch als einzig entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne aus, da sich in Mozart's „Don Juan" bereits eine Fülle von dramatischer Charakteristik zeigte, von welcher der bei weitem geringere Musiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte. Dem deutschen Genius aber war es vorbehalten, die musikalische Form durch höchste Belebung jedes ihrer kleinsten Bruchtheile zu der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit zu erheben, welche zum Staunen der Welt sich jetzt in der Musik unseres großen B e e t h o v e n darbietet.

Die musikalischen Gestaltungen Beethoven's tragen nun Merkmale an sich, welche sie einerseits so unerklärbar lassen, wie andererseits die Gestaltungen Shakespeare's es für den

10*

forschenden Dichter blieben. Während die Macht der Wirkung Beider, wenn auch als verschiedenartig, dennoch wiederum als gleich empfunden werden muß, scheint sich uns bei tieferem Versenken in ihr Wesen, im Betracht der unbegreiflichen Eigenthümlichkeiten dieser Gestaltungen, selbst die Verschiedenheit gänzlich aufzuheben, da uns plötzlich die einzige Erklärlichkeit der einen aus der anderen einleuchtet. Führen wir hierfür, als das am schnellsten Faßliche, die Eigenthümlichkeit des Humor's an, und erkennen wir, daß, was uns in den Äußerungen des Humor's der Shakespeare'schen Gestalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erscheint, sich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'schen Motivengestaltungen als eine natürliche Thatsache von höchster Idealität, nämlich als das Gemüth unabweislich bestimmende Melodie darstellt. Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandtschaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir sie nicht zwischen dem Musiker und dem Dichter, sondern zwischen jenem und dem dichterischen Mimen aufsuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunstepoche gehalten werden kann, muß uns Shakespeare einzig dadurch ihm gleich dünken, daß er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichterischen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Das, was Beide unmittelbar schaffen und gestalten, ist das wirkliche Kunstwerk, welchem der Dichter nur den Plan vorzeichnet, und dieses zwar erst dann mit Erfolg, wenn er ihn selbst der Natur Jener entnommen hat.

Wir fanden, daß das Shakespare'sche Drama am verständlichsten unter dem Begriffe einer „fixirten mimischen Improvisation" zu fassen sei; und hatten wir anzunehmen, daß der höchste dichterische Werth, wie er zunächst von der Erhabenheit des Stoffes sich herschreibt, diesem Kunstwerke durch die Erhöhung des Styles jener Improvisation gesichert werden müsse, so dürften wir nun nicht irren, wenn wir die Möglichkeit einer solchen Erhöhung auf das vollkommen entsprechende Maaß einzig von derjenigen Musik erwarten wollten, welche sich hierzu so verhielte, wie die Beethoven'sche Musik eben zum Shakespeare'schen Drama sich verhält.

Der Punkt, in welchem hier die Schwierigkeit der Verwendung der Beethoven'schen Musik auf das Shakespeare'sche Drama zu erkennen wäre, dürfte andererseits durch seine Ausgleichung gerade auch zur höchsten Vollendung der musikalischen Form, vermöge ihrer letzten Befreiung von jeder ihr etwa noch anhaftenden Fessel, führen. Was unsere großen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängstigte, und was in der Beethoven'schen Instrumentalmusik immer noch deutlich als das Gerüste eines Baues übrig geblieben ist, dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik, sondern vielmehr in derselben Tendenz, welche die Opernarie und das Ballettanzstück anordnete, fußt; diese bereits andererseits durch die Beethoven'sche Melodie so wunderbar lebenvoll überwachsene Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können, so daß die Musik nach dieser Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Gestalt eines Shakespeare'schen Drama's sich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmäßigkeit zu dem antiken Drama gehalten, fast in dem Lichte einer Naturscene gegenüber einem Werke der Architektur erschiene, deren sinnvollste Ermeßlichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunstwerkes sich kundzugeben hätte. Und hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieses Kunstwerkes bezeichnet, welche, wie sie andererseits als eine ideal natürliche nur unter der Mitwirkung der deutschen Sprache, als der ausgebildetsten der modernen Originalsprachen, denkbar ist, so lange das Urtheil beirren könnte, als ein Maaßstab an dasselbe gelegt würde, welchem es eben vollständig entwachsen sein müßte; wogegen der entsprechende neue Maaßstab etwa dem Eindrucke entnommen sein könnte, welchen der Glückliche, der dieß erlebte, von einer jener unaufgezeichneten Improvisationen des unvergleichlichsten Musikers empfing. Nun soll uns aber der größte Dramatiker gelehrt haben, auch diese Improvisation zu fixiren, denn im höchsten denkbaren Kunstwerke sollen die erhabensten Inspirationen Beider mit unermeßlicher Deutlichkeit fortleben, als das Wesen der Welt, welches es uns im Spiegel der Welt selbst erkennen läßt.

Halten wir nun diese Bezeichnung einer „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirten mimisch-musikalischen Im-

provisation von vollendetem dichterischem Werthe" für das von uns in Aussicht genommene Kunstwerk fest, so dürfte sich uns, unter der Anleitung erfahrungsmäßiger Wahrnehmungen, auch auf die praktische Seite der Ausführung desselben ein überraschender Lichtblick eröffnen. — In einem sehr wichtigen Sinne konnte, genau genommen, unseren großen Dichtern vorzüglich es nur darauf ankommen, dem Drama ein erhöhtes Pathos, und für dieses endlich das technische Mittel der bestimmten Fixirung aufzufinden. So bestimmt Shakespeare seinen Styl dem Instinkte der mimischen Kunst selbst entnommen hatte, mußte er für die Darstellung seiner Dramen doch an die zufällige größere oder geringere Begabung seiner Schauspieler gebunden bleiben, welche gewissermaaßen alles Shakespeare's sein mußten, wie er selbst allerdings jederzeit wiederum ganz die dargestellte Person war; und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß sein Genie in den Aufführungen seiner Stücke mehr als nur seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte. Was unsere großen Dichter an die Musik so nachdenklich fesselte, war, daß sie reinste Form, und dabei sinnlichste Wahrnehmbarkeit dieser Form war; die abstrakte Zahl der Arithmetik, die Figur der Mathematik, tritt uns hier als das Gefühl unwiderleglich bestimmende Gestalt, nämlich als Melodie entgegen, und diese ist eben so untrüglich für die sinnliche Wiedergebung zu fixiren, als dagegen die poetische Diktion der aufgeschriebenen Rede jeder Willkür der Persönlichkeit des Rezitirenden überliefert ist. Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, dieß gelingt dem Tonsetzer mit größter Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt*) gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie dieß höchstens von dem bildenden

*) Daß dieser Takt der richtige sein muß, hierauf kommt es allerdings so überaus entscheidend an, weil ein unrichtiger Takt den ganzen Zauber sofort aufhebt; worüber ich mich am besonderen Orte deßhalb ausführlicher verbreitet habe.

Künstler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in sein lebloses Material die Rede sein dürfte.

Halten wir zu dieser erstaunlichen Macht des Musikers diejenige Fähigkeit seiner Kunst, welche wir aus den Anfangs erwähnten Erfahrungen erkannten, — nämlich aus diesen, daß selbst eine unbedeutende Musik, sobald sie nicht geradesweges zu der gemeinen Groteske gewisser heute beliebter Operngenre's ausartet, dem bedeutenden dramatischen Talente, anderweitig ihm unerreichbare, Leistungen ermöglicht, sowie daß eine edle Musik selbst geringeren dramatischen Talenten Leistungen von anderweitig überhaupt unerreichbarer Art gewissermaaßen abnöthigt, — so dürfte uns wohl kaum ein Zweifel über den Grund einer völligen Bestürzung ankommen, welche diese Einsicht dem Dichter unserer Zeit hervorruft, sobald er mit den einzig ihm zu Gebote stehenden Mitteln derselben Sprache, in welcher jetzt selbst die Journalartikel zu uns reden, des Drama's in einem edlen Sinne erfolgreich sich zu bemächtigen verlangt. Gerade nach dieser Seite hin müßte aber unsere Annahme der dem musikalisch konzipirten Drama vorbehaltenen höchsten Vollendung eher ermuthigend als niederschlagend einwirken, denn es beträfe hier zunächst die Reinigung eines großen, vielgestaltigen Kunstgenre's, des Drama's überhaupt, dessen heutige Verirrungen durch die Wirksamkeit der modernen Oper sowohl gesteigert, als aufgedeckt worden sind. Um hierüber zur Klarheit zu gelangen, und um das Feld ihrer künftigen gedeihlichen Produktivität genau abmessen zu können, sollte vielleicht unseren Dramatikern es gerathen dünken müssen, der Abstammung des modernen Theaters nachzugehen, die Wurzel desselben aber nicht im antiken Drama zu suchen, welches in seiner Form ein so bestimmtes Originalprodukt des hellenischen Geistes, seiner Religion, ja seines Staates ist, daß die Annahme einer Nachahmbarkeit derselben nothwendig zu den größten Verirrungen führen mußte. Die Herkunft des modernen Theaters zeigt uns dagegen auf dem Wege seiner Ausbildung eine solche Fülle vortrefflichster Erzeugnisse von allergrößtem Werthe, daß er füglich wohl ohne Beschämung weiter betreten werden dürfte. Das eigentliche „Theaterstück“, im allermodernsten Sinne, hätte gewiß einzig

immer die gesunde Grundlage aller weiteren dramatischen Bestrebungen zu sein: um hierin glücklich zu wirken, ist es aber zu allernächst nöthig, den Geist der theatralischen Kunst, welche ihre Basis in der mimischen Kunst selbst hat, richtig zu erfassen, und sie nicht für die Ausstaffirung von Tendenzen, sondern zur Abspiegelung wirklich gesehener Lebensbilder zu verwenden. Die Franzosen, welche hierin noch vor Kurzem so Vortreffliches leisteten, beschieden sich allerdings, nicht jedes Jahr einen neuen Molière unter sich zu erwarten; auch für uns dürften die Geburtsstunden neuer Shakespeare's nicht in jedem Kalender nachzulesen sein. Handelt es sich endlich um die Befriedigung idealer Anforderungen, so würde gerade der Wirksamkeit des von uns gemeinten allvermögenden dramatischen Kunstwerkes mit größerer Sicherheit, als bisher dieß möglich war, der Grenzpunkt zu entsehen sein, bis zu welchem diese Forderungen sich zu erheben berechtigt wären. Dieser Punkt würde genau da zu erkennen sein, wo in jenem Kunstwerke der Gesang zum gesprochenen Worte hindrängt. Hiermit sei nun aber keineswegs eine absolut niedrige Sphäre angezeigt, sondern nur eine durchaus verschiedene, andersartige; und wir dürften uns den Einblick in diese Unterschiedenheit sofort verschaffen, wenn wir gewisse unwillkürliche Nöthigungen zu einem Exzesse unserer besten dramatischen Sänger uns vergegenwärtigen, durch welche diese sich getrieben fühlten, ein gewisses entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus zu *sprechen*. Hierzu sah sich 'z. B. die Schröder-Devrient durch eine auf das Furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio" gedrängt, wo sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „noch einen Schritt, und du bist — *todt*", das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Accente der Verzweiflung wirklich — sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf Jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, daß wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Moment unfähig eine Last zu tragen, welche sie nach der anderen entlud: da nun hiergegen der namentlich leidenschaftlich erregten Musik so gern ein ihr innewohnendes lediglich pathologisches

Element zugesprochen zu werden pflegt, so dürfte es überraschen, gerade an diesem Beispiele zu erkennen, wie zart und von rein idealer Form ihre wirkliche Sphäre ist, weil das reale Schrecken der Wirklichkeit sich nicht in ihr erhalten kann, wogegen allerdings die Seele alles Wirklichen einzig in ihr sich rein ausdrückt. — Offenbar giebt es also eine Seite der Welt, welche uns auf das Ernstlichste angeht, und deren schreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat: vielleicht ist dieses Gebiet am sichersten zu ermessen, wenn wir auf ihm von dem ungeheueren Mimen Shakespeare uns bis auf den Punkt geleiten lassen, wo wir diesen bei der verzweiflungsvollen Ermüdung angekommen sehen, welche wir als den Grund seines frühzeitigen Zurücktrittes vom Theater annehmen zu müssen glaubten. Dieses Gebiet dürfte, wenn auch nicht als der Boden, so doch als die Erscheinung der Geschichte am sichersten zu bezeichnen sein. Ihren realen Werth für die menschliche Erkenntniß anschaulich auszubeuten, wird stets nur dem Dichter überlassen bleiben müssen.

Eine so wichtige und klärende Einwirkung, wie wir sie hier in den alleräußersten Umrissen eben nur anzudeuten unternehmen konnten, und zwar eine Einwirkung nicht bloß auf die ihm zunächst verwandten Genre's des Drama's, sondern auf alle im tiefsten Grunde auf das Drama sich beziehenden Kunstzweige, könnte dem von uns gemeinten musikalisch konzipirten und ausgeführten dramatischen Kunstwerke allerdings nur dann aber ermöglicht werden, wenn es bei seiner Vorführung vor das Publikum in einer seiner eigenen Natur glücklich entsprechenden Weise auch äußerlich klar sich abzeichnen, und der Beurtheilung seiner Eigenschaften hierdurch die nöthige Unbefangenheit erleichtern könnte. Es ist der „Oper" so nahe verwandt, daß wir es geradesweges als die erreichte Bestimmung derselben für unsere gegenwärtige Betrachtung zu bezeichnen uns berechtigt fühlen konnten: keine der uns aufgegangen Möglichkeiten hätte uns einleuchtend werden dürfen, wenn sie nicht in der Oper im Allgemeinen, und in den vorzüglichsten Werken großer Opernkomponisten im Besonderen, für uns zu Tage getreten wäre. Ganz gewiß war es auch nur der Geist der Musik, welcher in immer reicherer Entwickelung auch die Oper einzig dergestalt

beeinflußte, daß jene Möglichkeiten ihr entsehen werden konnten. Wollen wir uns daher wiederum die Entwürdigung erklären, welcher die Oper zugeführt worden ist, so haben wir den Grund hiervon zunächst gewiß auch nur wieder in den Eigenschaften der Musik zu suchen. Wie in der Malerei, und selbst in der Architektur, das „Reizende" an die Stelle des „Schönen" treten konnte, so war es der Musik nicht minder vorbehalten, aus einer erhabenen zu einer bloß gefälligen Kunst zu werden. War ihre Sphäre die der reinsten Idealität, und bestimmte sie unser Gemüth so tief beruhigend und von jeder beängstigenden Vorstellung der Realität befreiend dadurch, daß sie sich uns nur als reine Form zeigte, so daß, was diese zu trüben drohte, von ihr abfiel oder entfernt gehalten werden mußte, so konnte eben diese reine Form, wo sie nicht in ein ganz ihr ensprechendes Verhältniß gesetzt wurde, leicht nur als zu anmuthigem Spielwerk tauglich erscheinen, und in diesem Sinne einzig verwendet werden, sobald sie in einer so unklaren Sphäre, wie die Operngrundlage sie einzig darbieten konnte, schließlich bloß als oberflächliche Gehörs- oder Gefühlsreizung zu wirken berufen war.

Hierüber haben wir uns an diesem Orte jedoch weniger zu verbreiten, da wir von der Anklage der Wirksamkeit und des Einflusses der Oper ausgingen, welche wir ihrer üblen Bedeutung nach mit Nichts besser bezeichnen können, als durch die Hinweisung auf die allgemein bestätigte Erfahrung, daß das heutige Theater von den wahrhaft Gebildeten der Nation, welche einst auch ihm hoffnungsvoll sich zuwendeten, längst aufgegeben und einer intensiven Unbeachtung überliefert worden ist. Sollten wir daher wünschen müssen, das von uns gemeinte Kunstwerk einer ihm einzig wiederum ersprießlichen richtigen Beachtung Derjenigen, welche sich vom heutigen Theater mit ernstem Unmuthe abwendeten, zuzuführen, so dürfte dieß nur außerhalb jeder Berührung mit eben diesem Theater möglich werden. Der neutrale Boden hierfür, wenn er auch in örtlicher Beziehung gänzlich von dem Gebiete der Wirksamkeit unserer Theater ausgeschieden sein müßte, würde aber doch nur dann wiederum fruchtbringend sich erweisen können, wenn er von den wirklichen Elementen der mimischen und musikalischen Kunst unserer Theater, wie sie hier andererseits selbständig sich ent-

wickelt haben, genährt würde. In diesen liegt immer nur einzig und allein das wirklich ergiebige Material für wahrhafte dramatische Kunst vor; jeder Versuch anderer Art würde, anstatt zur Kunst, zu einer affektirten Künstlichkeit führen. Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dieß ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden. Wenn wir Dasjenige bezeichnen wollen, was auf deutschem Boden als das des Ruhmes der großen Siege unserer Tage Unwürdigste sich bezeigt und fortgesetzt bewährt, so müssen wir auf dieses T h e a t e r weisen, dessen Tendenz sich laut und kühn als den Verräther deutscher Ehre bekennt. Wer mit irgend welchem Trachten dieser Tendenz sich anschließen wollte, müßte einer Verwirrung des Urtheiles über sich verfallen, durch welche er nothwendig einer Sphäre unserer Öffentlichkeit von allerbedenklichster Beschaffenheit zugetheilt würde, aus welcher zur reinen Kunstsphäre aufzutauchen, etwa so schwer und abmühend sein müßte, als wie aus der Oper zu dem von uns bezeichneten idealen Drama zu gelangen. Gewiß ist aber, daß, wenn nach Schiller's, hier ungenau dünkendem Ausspruche, die Kunst nur durch die Künstler gefallen sein soll, sie jedenfalls n u r d u r c h d i e K ü n s t l e r e m p o r g e r i c h t e t werden kann, nicht

aber durch Diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunst diese entehrt worden ist. Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von außen her behilflich zu sein, dieß wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters.

Über

Schauspieler und Sänger.

Zu wiederholten Malen gerieth ich, in Folge meiner Untersuchungen des Problem's der dramatischen Kunst und ihrer Beziehungen zu einer wirklich nationalen Kultur, auf den entscheidend wichtigen Punkt der Eigenartigkeit der Natur des Mimen, unter welchem ich den Schauspieler und Sänger begriff, denen ich, vermöge des besonderen Lichtes, in welchem diese mir erschienen, sogar den eigentlichen Musiker beizugesellen mich veranlaßt sah. Welche ungemeine Bedeutung ich der mimischen Kunst beilegen zu müssen glaubte, bezeugte ich durch die Kundgebung der mir aufgegangenen Einsicht, daß nur aus der Eigenartigkeit eben dieser Kunst Shakespeare und sein künstlerisches Verfahren bei der Abfassung seiner Dramen zu erklären sei. Wenn ich fernerhin auf die verhoffte Begründung einer wahrhaft deutschen theatralischen Knnst, und die Erfüllung der höchsten, dem Drama vorbehaltenen, künstlerischen Tendenzen durch diese, überhaupt hinwies, faßte ich die Möglichkeit dieser Verwirklichung nur unter den Voraussetzungen in das Auge, welche ich in den folgenden, aus einer früheren Schrift*) hier wiederholten Aussprüchen bezeichnete. „Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zu-

*) Über die Bestimmung der Oper. Leipzig, E. W. Fritzsch. Siehe vorher Seite 155.

nächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dieß ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden, und jedenfalls nur durch *sie* kann diese wieder emporgrrichtet werden."

Nach dieser Voranstellung habe ich gewiß nicht zu befürchten, von den Genossen der mimischen Kunst misverstanden zu werden; und meine weiteren Bemühungen zur Aufdeckung einer klaren Erkenntniß ihrer wahren Bedürfnisse durch möglichst eingehende Erforschung der Natur dieser Kunst werden mir hoffentlich nicht den Anschein zuziehen, als ginge ich von irgend welchem Gefühle der Geringschätzung für dieselbe aus. Um jedoch der Möglichkeit eines solchen Anscheines noch entschiedener zu begegnen, will ich sofort meine wahrhaftigste Meinung über das Wesen und den Werth der mimischen Kunst in den bestimmtesten Ausdrücken zusammenfassen.

Hierfür verweise ich zunächst auf die einem Jeden, welcher die Wirkung theatralischer Aufführungen auf sich wie auf das Publikum kennen lernte, offen liegende Erfahrung, daß jene Wirkung ganz unmittelbar von den Leistungen der Schauspieler oder Sänger ausging; und zwar war diese Wirkung so bestimmt, daß eine gute Aufführung über den Unwerth einer dramatischen Arbeit täuschen konnte, während ein vorzügliches Bühnengedicht durch seine schlechte Aufführung von Seiten unfähiger Dar-

steller wirkungslos bleiben mußte. Genau betrachtet müssen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunstantheil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen „Kunst" nur so weit in Beziehung steht, als er die von ihm im Voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwerthet hat. Darin, daß es in Wahrheit, und trotz aller etwa ihm eingeredeten Maximen, nur an die Leistung der Schauspieler sich hält und diese für die einzige Wirklichkeit des seiner Apperzeption dargebotenen künstlerischen Vorganges ansieht, bekundet das Publikum noch am besten einen wirklich unverdorbenen Kunstsinn; es spricht hierdurch gewissermaaßen aus, was überhaupt der Zweck jeder wahren Kunst ist.

Gehen wir auf das Charakteristische der Leistung eines vorzüglichen Schauspielers näher ein, so erstaunen wir, in ihr die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja, keiner anderen Kunst erreichbaren Kraft anzutreffen. Was der Plastiker der Natur nachbildet, ahmt dieser der Mime bis zur allerbestimmtesten Täuschung nach, und übt hierdurch eine Macht über die Phantasie des Zuschauers aus, welche ganz derselben gleichkommt, die er wie durch Zauber über sich selbst, seine äußerlichste Person wie über sein innerlichstes Empfinden, ausübt. Der gewaltigen, ja gewaltsamen Wirkung hiervon kann nothwendiger Weise gar keine andere Kunstausübung gleichkommen; denn das Wunderbare ist hier, daß die Absicht und Annahme eines täuschenden Spieles von keiner Seite je verleugnet, jede Möglichkeit der Einmischung eines realen, pathologischen Interesses, welche das Spiel sogleich aufheben würde, vollständig ausgeschlossen wird, und dennoch die dargestellten Vorgänge und Handlungen rein erdichteter Personen uns in dem Maaße erschüttern, wie der Darsteller selbst, bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit, von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich besessen ist. Nach einer Aufführung des König Lear durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeit lang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos,

ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren Keiner die Kraft fühlte, wogegen es Jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand. Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare selbst erkennen.

Von der Kenntniß solcher Wirkungen ausgehend, sollte es uns fast unmöglich dünken, bei weiterer Verfolgung unserer Betrachtungen über die Wirksamkeit unserer Schauspieler und Sänger auf den Punkt zu gelangen, wo ihre Kunst uns mit solchem Bedenken erfüllen könnte, daß wir sie als Kunst gar nicht mehr gelten zu lassen vermeinen müßten. Und doch muß es uns bei der Wahrnehmung ihrer gemeintäglichen Wirksamkeit beinahe so vorkommen. Was sich uns in den gewöhnlichen Theateraufführungen darbietet, zeigt ganz den Charakter eines sonderbaren, und sogar sehr bedenklichen Gewerbes, dessen Betrieb lediglich auf die möglichst günstige Zurschaustellung der Person des Schauspielers gerichtet zu sein scheint. Die, einerseits ästhetisch erfreuende, andererseits zur erhabensten Wirkung führende Täuschung über die Person des Schauspielers, erkennen wir hier sofort als aus der Absicht des Darstellers ausgeschlossen, und ein wirklich schamloser Misbrauch der eigenthümlichen Hilfsmittel seiner Kunst ist es, durch welchen der Schauspieler jene Täuschung in Wahrheit aufzuheben, und ihre Wirkung dagegen auf die Empfehlung seiner Person hinzuleiten bemüht ist. Wie es möglich geworden ist, die Tendenz der theatralischen Kunst in dieser Weise zu entstellen, und die hieraus hervorgegangene Gattung öffentlicher Unterhaltung an die Stelle derjenigen zu setzen, welche ihre Ausbildung dem Gefallen an der dramatischen Täuschung verdankte, um dieß zu erklären, müssen wir nothwendig einen Blick auf das Wesen aller modernen Kunst im Allgemeinen werfen. —

— Die Kunst hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektirendes Bewußtsein tritt. Daß der Künstler das Rechte thue, ohne es zu wissen, dieß erkannte der hellenische Geist dann, als ihm selbst die schaffende Kraft verloren gegangen war. Von wahrhaft rührender Belehrung ist es zu sehen, wie die Wiedergeburt der Künste bei den neueren Völkern aus dem Widerstreite der populären Naturanlagen gegen das überkommene Dogma der antiken Kritik hervorging. So beobachten wir, daß der Schauspieler eher da war, als der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb. Sollte dieser nun nach dem klassischen Schema verfahren, oder nach dem Gehalte und der Form der Improvisationen jener Schauspieler? In Spanien entsagte der große Lope de Vega dem Ruhme, ein klassischer Kunstdichter zu sein, und schuf uns das moderne Drama, in welchem Shakespeare zum größten Dichter aller Zeiten gedieh. Wie schwer es dem kritischen Verstande dünken mußte, dieses einzige und wahrhafte, als solches aber kaum sich aussprechende Kunstwerk zu begreifen, ersehen wir sofort an der angelegentlichen Zersetzung desselben durch die antikisirenden Gegenversuche von sogenannten Kunstdichtern. Vollständig behaupteten diese das Feld in Frankreich; hier ward das Drama akademisch zugeschnitten, und die Regeln traten nun auch sofort in die Schauspielkunst ein. Bei dieser war es offenbar jetzt immer weniger auf jene erhabene Täuschung, welche wir als den Grundzug namentlich auch der theatralischen Kunst erkennen müssen, abgesehen; sondern zu jeder Zeit wollte man sich deutlich dessen bewußt bleiben, daß es sich hier um eine „Kunst", um eine „Kunstleistung" handele. Diese Stimmung aufrecht zu erhalten, fiel weniger noch dem Dichter, als in erster Linie dem Schauspieler zur Pflicht: wie dieser Acteur spiele, wie er diesen oder jenen Charakter auffasse, mit welcher Kunst er hierfür die ihm eigenen Naturgaben verwendete, oder die ihm fehlenden zu ersetzen verstehe, dieß zu untersuchen ward nun die Angelegenheit des kunstsinnigen Publikums.

Eine Reaktion gegen diese Tendenz sehen wir wiederholt bei freisinnig entwickelten Nationen aufkommen. Als die Stuart's nach England zurückkehrten, brachten sie die französische „Tragédie" und „Comédie" mit: das „regelmäßige" Theater, welches sie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern

keine geeigneten Schauspieler, und vermochte sich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit, in mühsam gesammelten und hochgealterten Überresten sich zusammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, aus welchem dießmal der Schauspieler allein der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatischen Kunst offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter rettete. —

Eine gleiche Glorie schien den Deutschen aufgehen zu sollen, als dem eigenthümlichsten Boden der theatralischen Kunst endlich eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient entwuchsen. — Ich habe in einer ausführlicheren Abhandlung über „deutsche Kunst und deutsche Politik" die von außen her wirkenden Ursachen des, nach kaum erreichtem Blüthenansatze so schnell eintretenden Verfalles auch des Theaters in Deutschland nachzuweisen versucht, und darf dafür hier mich mehr auf die inneren Gründe der gleichen Erscheinung beziehen. In den zuletzt genannten beiden großen Schauspielern dürfte man leicht eben nur zwei wirkliche Genie's erkennen, wie sie auf dem Gebiete jeder Kunst selten zum Vorschein kommen: immerhin bleibt aber an dem Charakter der Ausübung ihrer Kunst Etwas erkenntlich, was nicht der besonderen Begabung der Individuen allein, sondern dem Charakter ihrer Kunst selbst angehört. Dieses Etwas muß zu ergründen und aus seiner Erkenntniß ein Urtheil zu gewinnen sein. Der Zustand von Entrücktheit, in welchen nach jener Aufführung des Lear das Berliner Publikum gerathen war, entsprach gewiß sehr wesentlich dem Zustande, in welchen der große Mime an diesem Abende versetzt blieb; für Beide war der Schauspieler Devrient ebensowenig als das Berliner Theaterpublikum vorhanden; eine gegenseitige Selbstentäußerung war vor sich gegangen. Diese Wahrnehmung möge für den entgegengesetzten Fall uns nun darüber belehren, welches der Grund aller, von uns als so widerwärtig empfundenen, Hohlheit des theatralischen Wesens ist: wir erkennen ihn ganz deutlich, wenn wir während und am Schlusse einer Theateraufführung den üblichen, wärmelosen und nur lärmenden Bezeigungen des Beifalles von Seiten des Publikums, sowie den diesen entsprechenden des erheuchelten Dankes

von Seiten der Schauspieler anwohnen. Hier bleibt das Theaterpublikum sich als solches ganz ebenso selbst bewußt, wie der Schauspieler von dem deutlichen Gefühle seiner eigenen Persönlichkeit, ganz wie außerhalb des Theaters, eingenommen bleibt. Was zwischen Beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatische Täuschung, wird zur reinen Übereinkunft, auf deren Grundlage hin man sich einbildet, eine „Kunst" auszuüben oder zu beurtheilen.

Nach meiner Kenntniß ist diese Konvention zuerst in Frankreich systematisch ausgebildet worden. Sie hat ihren Ursprung in dem Aufkommen der sogenannten „neueren attischen Komödie", von welcher aus sich das lateinische Theater, durch alle Zeiten und Völker lateinischer Herkunft oder Mischung, nach dem Begriffe der „Kunstkomödie", weiter bildete. Hier sitzt der Kunstkenner vor der Bühne, auf welcher der Acteur „seine Rolle gut zu spielen" sich angelegen sein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Misfallens kundgeben: von diesen hängt der Glücksstand des Mimen ab, und was man endlich unter „Komödiespielen" zu begreifen hat, darf man nicht gering anschlagen, wenn man erwägt, daß der göttliche Augustus selbst auf seinem Sterbelager sich für einen guten Komödianten gehalten wissen wollte.

Offenbar haben es die Franzosen in dieser Kunst am allerweitesten gebracht, ja sie ist die eigentliche französische Kunst überhaupt geworden; denn eben auch ihre dramatischen Schriftsteller sind nur aus den Maximen dieser Komödienkunst zu begreifen, worauf denn zugleich die vollendete Sicherheit ihrer Arbeiten beruht, in welchen der ganze Plan, wie der kleinste Zug seiner Ausführung, nach denselben Normen erfunden und gemodelt ist, nach denen der Acteur auf der Bühne sich den Beifall des Publikums für seine besondere Kunstleistung zu gewinnen hat. Erklärlich wird es uns hieraus wiederum, warum diese sichersten theatralischen Künstler der Welt, für welche wir die Franzosen unstreitig halten müssen, sofort gänzlich aus der Fassung gebracht werden, wenn sie ein Stück spielen sollen, welches nicht auf jene Konvention verfaßt ist. Jeder Versuch, Shakespeare, Schiller und selbst Calderon durch französische Schauspieler aufführen zu lassen, mußte stets scheitern, und nur das Misverständniß des Charakters dieser anderen Dramatik

konnte ein groteskes Genre bei ihnen hervorrufen, in welchem die Natur durch Überbietung sofort wieder zur Unnatur ward. Es blieb fortgesetzt dabei, daß im Theater es sich um die Kunst des Komödiespielens handele, d. h. der Schauspieler mußte sich stets bewußt bleiben, daß er für das Publikum spiele, welches eben an dieser seiner Kunst des Spieles mit der Verkleidung in jeder Beziehung sein reizvolles Gefallen suchte.

Wie übel diese gleiche Kunst sich unter den Deutschen ausnehmen mußte, bleibt wohl leicht zu begreifen. Im Ganzen kann man sagen: es werde hier wie dort Komödie gespielt, nur spielen die Franzosen gut, die Deutschen aber schlecht. Für das Vergnügen daran, Jemand gut Komödie spielen zu sehen, vergiebt diesem der Franzose Alles: von Louis XIV. hegt man in Frankreich, trotz der klarsten Einsicht in die gänzliche Hohlheit der von ihm gespielten Rolle, noch immer eine wirklich stolze Meinung, einzig aus unzerstörbarem Gefallen daran, daß er diese Rolle meisterhaft gespielt hat.

Ist man gesonnen, hierin künstlerischen Geist zu erkennen, so ist dagegen nicht zu verkennen, daß dieser Kunstsinn dem Deutschen nicht zu eigen sei. Einem deutschen Louis XIV. als Monarchen gegenüber würde unser politisches Publikum sich etwa so verhalten, wie unsere guten Bürger im Theater vor dem Spiele eines Schauspielers, welchen sie im Ernst für den Helden halten sollten, für den er sich ausgiebt; denn diese Zumuthung würden sie sich trotz aller Gegenversicherung gestellt glauben, während vom geschulten Zuschauer in Wahrheit eben nur verlangt wird, er solle den vorgestellten Helden über die Kunst des so vortrefflich ihn spielenden Schauspielers vergessen. Und diese Zumuthung ist es wirklich, welche nach der französischen Konvention jetzt Demjenigen gestellt wird, der, wie der deutsche Zuschauer, ohne anerzogenen Kunstsinn im Theater eine wirkliche Erregung sucht, wie sie nur durch jene Täuschung bewirkt werden kann, durch welche die künstlerische Person des Schauspielers sich gänzlich aufhebt, um einzig das dargestellte Individuum für die Wahrnehmung zurückzulassen. Statt der höchst seltenen Fälle, in welchen diese erhabene Täuschung durch wahrhaft geniale Darsteller gelingen kann, wird dem deutschen Publikum nun aber tagtäglich Theater, und zwar eben „Theater überhaupt“, vorgeführt, und hierzu werden die für diesen Fall

unerläßlichen Hilfsmittel der theatralischen Konvention der Franzosen in Anwendung gebracht.

Wäre es nun dem Deutschen möglich, so vortrefflich Komödie zu spielen, wie der Franzose es kann, so würde es sich immer noch fragen, ob er andererseits als Zuschauer diese Kunst so zu würdigen im Stande sei, wie es das französische Publikum ist. Allein, zu dieser Erforschung kann es aus dem einfachen Grunde, daß uns niemals in jener Weise Komödie vorgespielt wird, gar nicht kommen. Das, was wir mit Bezug auf die Ausbilbildung von Kunstfähigkeit in der modernen Welt Talent nennen, ist dem Deutschen im allerspärlichsten Grade, ja fast gar nicht zu eigen, wogegen es als natürliche Begabung den lateinischen Völkern, als entsprechende Befähigung zur Geltendmachung der ihm eingeimpften Kulturtendenzen aber dem französischen Volke in größter Ausbreitung angehört. Ob dem Deutschen eine gleiche Begabung innewohne, würde sich erst dann zeigen können, wenn er sich von einer ganz ihm eigenen und seinem wahren Wesen entsprechenden Kultur umgeben sähe; denn im Grunde genommen, können wir unter Talent nichts Anderes verstehen, als die von natürlicher Befähigung getragene starke Neigung zur Aneignung vorzüglicher Fertigkeiten im praktischen Befassen mit vorgefundenen künstlerischen Formbildungen. So konnte die bildende Kunst der Griechen während langer Jahrhunderte durch dieses Talent einzig gepflegt werden, wie noch heut' zu Tage die künstliche Kultur der Franzosen, während sie bereits in ihrem unaufhaltbaren Verfalle begriffen ist, durch dieses Talent immer noch aufrecht erhalten wird. Jene Kultur geht uns Deutschen aber eben ab, und was wir dafür besitzen, ist nur das Zerrbild einer nicht aus unserem Wesen erwachsenen, von uns in Wahrheit nie eigentlich begriffenen Kultur, wie wir sie denn auch hier in der Ausbildung unseres Theaters vor uns sehen, für welches wir daher sehr natürlich auch kein Talent haben können.

Um uns hiervon zu überzeugen, besuchen wir nur die erste beste der sich uns darbietenden Theateraufführungen. Mögen wir hier auf das erhabenste Produkt der dramatischen Dichtkunst, oder auf das trivialste Elaborat eines Übersetzers aus, oder „freien“ Bearbeiters nach dem Französischen treffen, stets erkennen wir sofort das Eine: die Sucht Komödie zu spielen, in

welcher Shakespeare so gut wie Scribe zu Grunde geht und vor unseren Augen sich in einen lächerlichen Travestirungsapparat auflöst. Wenn der gute französische Akteur allerdings stets die Wirkung seiner Deklamation sowie seiner Haltung, seines ganzen Benehmens, auf den Zuschauer im Auge behält, und nie dem darzustellenden Charakter zu lieb etwa in einem dem Publikum misfälligen Lichte sich zu zeigen verleitet werden kann, — so glaubt der deutsche Schauspieler vor allem darauf bedacht sein zu müssen, wie diese so glückliche Gelegenheit, dem Publikum als dessen Vertrauten sich günstig zu empfehlen, auf das für ihn Vortheilhafteste auszubeuten wäre. Hat er in Affekt zu gerathen, oder etwas sehr Kluges auszusprechen, so wendet er sich dafür ganz besonders an das Publikum, und wirft ihm die Blicke zu, welche ihm zu beredt dünken, um an seinen Mitspieler verschwendet zu werden. Hierin liegt ein Hauptzug unseres Theaterhelden: er arbeitet immer unmittelbar für das Publikum und vergißt seine Rolle hierbei so weit, daß er nach einem Hauptkorrespondenzakte dieser Art oft ganz den Ton verliert, mit welchem er zu seinem Mitspieler gewandt fortzufahren hat. Von Garrick wird erzählt, daß er in Monologen mit weit offenem Auge Niemand sah, nur zu sich allein sprach, das Universum vergaß. Ich sah und hörte dagegen einen unserer allerberühmtesten Schauspieler den Selbstmord-Monolog des „Hamlet" dem Publikum mit so leidenschaftlicher Vertrautheit expliziren, daß er hiervon heiser ward und im Schweiße gebadet die Bühne verließ. Unter der nie ihn verlassenden Sorge, auf den Zuschauer stets einen bedeutenden persönlichen Eindruck zu machen, sei es als liebenswürdiger Mensch oder auch als „denkender Künstler", pflegt er unausgesetzt ein hierauf bezügliches Mienenspiel, wobei ihn der Charakter seiner Rolle in Allem genirt, was dem zuwider ist. Ich sah eine gefeierte Heldendarstellerin unserer Tage in der für sie peinlichen Lage, die Regentin „Margareta" im „Egmont" spielen zu müssen; der Charakter dieser staatsklugen, dabei schwachen und ängstlichen Frau taugte ihr nicht: sie zeigte sich von Anfang bis zu Ende in heroischer Wuth, und vergaß sich soweit, Macchiavell als einen Verräther zu bedrohen, was dieser schicklicher Weise wiederum ohne alle Kränkung dahin nahm.

Eine persönliche Eitelkeit, welcher es an jeder Befähigung zur künstlerischen Täuschung über ihre Zwecke gebricht, läßt

unsere Mimen daher im Lichte völliger Stupidität erscheinen: der Ballettänzerin, ja selbst der Gesangsvirtuosin mag es nachgesehen werden, wenn sie nach dem glücklich vollbrachten Kunststücke sich mit möglichster Grazie an das Publikum wendet, wie um zu fragen, ob sie es gut gemacht hätte; denn in einem gewissen Sinne bleibt sie hierbei in ihrer Rolle: wogegen der eigentliche Schauspieler, dem ein individueller Charakter zur Darstellung übergeben ist, diesen Charakter mit seiner ganzen Rolle zu jener Frage an das Publikum herzurichten hat, was ihn, ruhig betrachtet, vom Anfang bis zum Ende seiner Leistung als ein unsinniges, lächerliches Wesen erscheinen lassen muß.

Wie der Franzose vor Allem die Gesellschaft und die Unterhaltung liebt, um in ihr, im steten Widerspiele mit Anderen, sich gewissermaaßen erst seiner bewußt zu werden, so bildet sich auch seine so bedeutende mimische Sicherheit, ja seine richtige Darstellung seiner Rolle erst im sogenannten Ensemblespiele heraus. Eine französische Theateraufführung erscheint wie die äußerst geglückte Konversation an einem gegenseitig wechselnden Interesse lebhaft betheiligter Personen: daher die große Genauigkeit, welche hier auf das Einstudiren dieses Ensemble's verwendet wird; nichts darf die zur Täuschung erhobene künstlerische Konvention aufheben; das geringste Glied des Ganzen muß für die ihm zufallende Aufgabe ganz so geeignet sein, wie der erste Acteur der Situation, welcher sogleich aus seiner Rolle herausfallen würde, wenn sein Gegner der seinigen sich nicht gewachsen zeigte. Vor diesem Misgeschicke ist nun der deutsche Schauspieler bewahrt: er kann nie aus seiner Rolle herausfallen, weil er nie darinnen ist. Er ist in einem beständigen monologischen Verkehre mit dem Publikum, und seine ganze Rolle wird ihm zum „a parte“.

Die Tendenz dieses Aparte giebt über die sonderbare Beschaffenheit des deutschen Schauspielwesens den geeignetsten Aufschluß. In der Vorliebe dafür und in dem beständigen Trachten darnach, Alles, was er zu sagen hat, möglichst als ein solches „Beiseitesagen“ zu verwenden, läßt er deutlich erkennen, wie er sich für seine Person aus der üblen Situation, in welche ihn die Zumuthung gut Komödie zu spielen bringt, zu retten suche, und dabei noch ein gewisses Aussehen von Darüberstehen über der ganzen schlimmen Lage sich zuzulegen bemüht sei.

Sehr belehrend ist es zu ersehen, wie diese eigenthümliche Neigung zum „a parte“ unseren Theaterdichtern ihren besonderen Slyl, namentlich für die Tragödie, eingegeben hat. Man nehme z. B. Hebbel's „Nibelungen“ zur Hand. Dieses mehrtheilige Stück macht uns sofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der Blumauer'schen Travestie der „Aeneide“. Der gebildete moderne Litterat scheint hier offenbar die ihm so dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Überbietungen zu verhöhnen; seine Helden gehen hinter die Coulisse, verrichten dort eine monströse Heldenthat, und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringschätzigen Tone, wie etwa Herr von Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitsprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, somit sich gegenseitig eigentlich verhöhnen, ersieht man, daß diese Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet sind, wie als ob Jeder diesem sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebensowohl die Nibelungen, als das deutsche Theater zu verstehen wären. Und in Wahrheit würde hiermit das ganze Vorgeben unserer „Modernen“, sowohl mit der Heldensage als dem Theater sich zu beschäftigen, als ein zu bewitzelndes Unternehmen anzusehen sein, welches zu ironisiren dem wohlanständigen Poeten sowohl, wie den von ihm bedachten Mimen in der Ausübung ihrer Kunst, nicht deutlich genug angemerkt werden könne. Man dürfte sich die sonderbare Stellung, in welche wir auf diese Weise zu uns, zu unserem Vorgeben, gerathen sind, recht gut durch die Scene in Shakespeare's „Sommernachtstraum“ verdeutlichen, wo die sich gut dünkenden Schauspieler von schlechten Komödianten sich den heroischen Liebesroman von „Pyramus und Tisbe“ vorspielen lassen: hierüber ergetzen sie sich und machen tausend witzige Bemerkungen, welche den gebildeten vornehmen Herren, die sie selbst zu repräsentiren haben, sehr gut anstehen. Nun stelle man sich aber vor, daß diese witzelnden Herren eben selbst Schauspieler sind, und als solche an der Darstellung von „Pyramus und Tisbe“ ungefähr in der Art mit theilnehmen, wie der Theaterdichter der „Nibelungen“ und seine Darsteller es im Betreff dieses alten Heldengedichtes thun, so wird bald ein Bild der allerwiderwärtigsten Art vor uns stehen. In Wahrheit ist dieses aber das

des modernen deutschen Theaters. Denn, näher betrachtet, wird hier wiederum das Eine unverkennbar, daß in Wirklichkeit Niemand dabei Scherz zu treiben, sondern die Sache vollkommen ernstlich zu nehmen vermeint. Der Dichter hört keinen Augenblick auf, sich als Weltweiser zu gebärden und als solchen sich durch seine Schauspieler, denen er die tiefsinnigsten Deutungen der Handlung mitten im Laufe derselben in den Mund zu legen sich bemüht, vertreten zu lassen. Die hieraus entstehende Mischung ist nun aber außerdem auf die Hervorbringung des äußersten theatralischen Effektes berechnet, und hierfür wird nichts unbeachtet gelassen, was die neuere französische Schule, namentlich durch Victor Hugo, auf das Theater gebracht hat. Wenn der revolutionäre Franzose, in seiner Empörung gegen die Satzungen der Akadémie und der klassischen Tragédie, alles Das, was diese verpönten, mit kecker Absicht hervorzog und an das grelle Tageslicht setzte, so hatte dieß einen Sinn; und mochte es, sowohl für die Konstruktion der Stücke wie den sprachlichen Ausdruck, zu einer tief unwohlthätigen Exzentrizität führen, so bot dieses Verfahren als ein kulturhistorischer Racheakt ein lehrreiches und nicht uninteressantes Schauspiel, da namentlich auch hierin immer das unbestreitbare Talent der Franzosen für das Theater sich aussprach. Wie nehmen sich aber nun z. B. die „Burggrafen“ V. Hugo's auf den Text des Nibelungenliedes in das Deutsche übersetzt aus? Gewiß so unfläthig, daß dem Poeten wie dem Schauspieler die Neigung zur Selbstverspottung recht verzeihlich erscheint. Das Schlimme ist eben nur, daß dieß Alles doch wiederum für Ernst, nicht nur ausgegeben, sondern auch angenommen, und als solcher von jeder Seite her gut geheißen wird. Unsere Schauspieler sehen von ihren Intendanzen solche Stücke ebenso als baare Münze aufgenommen, wie es den sonderbar ironischen Unflähtereien unserer in das Große arbeitenden Historienmaler von den Kunstprotektoren geschieht: es wird, wie unerläßlich, Musik dazu gemacht, und nun muß der Mime daran gehen zu sehen, wie weit er es in seinen abgeschmacktesten Manieren etwa noch bringen möge.

Auf der Grundlage einer Verderbniß der theatralischen Kunst, wie ich sie durch einige Charakterzüge derselben dem Beobachter kenntlich zu machen versuchte, hat sich nun ein vollkommen organisches Verhältniß gebildet, welches wir unter den Begriff heutiges Theaterwesen fassen können. In diesem ist es zur Anerkennung eines Schauspieler-Standes gekommen, durch dessen Bezeichnung als solchen wir sofort daran gemahnt werden, daß wir es hier nicht wohl mit einer Organisation der flüchtigsten aller Kunstausübungen, sondern mit einer Vorkehrung zur Wahrung der bürgerlichen Interessen aller Derjenigen, welche durch die mimische Kunst sich ihren Lebensunterhalt gewinnen wollen, zu thun haben. Ihnen bleibt etwas Eximirtes immer zu eigen, ungefähr wie unseren Söhnen, so lange sie die Universität besuchen und als Studenten die bürgerliche Gesellschaft in steter Wachsamkeit und einiger Unruhe zu erhalten pflegen, was jenen wieder zu einer freieren Haltung gegenüber dieser gesteigerte Veranlassung geben kann. Ähnlich, wie unsere Studenten, sind die Schauspieler einem gewissen „Comment“ unterworfen, welcher wiederum den vornehmen Intendanten es ermöglicht, in seriöse Beziehungen zu ihnen zu treten. Wenn bereits Goethe der Meinung war, daß zu Zeiten „ein Komödiant einen Pfarrer lehren“ könnte, so dürfen wir uns nicht wundern, daß heut' zu Tage fast unsere ganz elegantere Bürgerwelt sich nach den Lehren der theatralischen Gefälligkeit und Anständigkeit geformt hat. Wir möchten auch hierin gern den Franzosen es gleich thun, bei welchen der Schauspieler im Ministerrathe wie in der Portierloge von dem auf der Bühne nicht mehr zu unterscheiden ist. Wären unsere Schauspieler für das wahre deutsche Wesen Das, was jene für das französische sind, so ließe sich von einer Belehrung durch sie für unsere bürgerliche Gesellschaft vielleicht Etwas erwarten: da wir ihnen nothwendig aber das eigentliche Talent für das Theater absprechen müssen, so ergiebt sich aus der Berührung ihrer durchaus nur affektirten theatralischen Bildung mit unserem bürgerlichen Wesen bloß die Förderung der gleichen mislichen Anlagen für gefälliges Benehmen, welche sie zu einer ganz falschen, durchaus undeutschen theatralischen Kunst hinleiten. Der Schauspielerstand, mit seinen „Helden“-, „Intriganten“-, „zärtlichen Väter“- und „Anstands“-Fächern, bleibt uns durchweg unheimlich fremd, und kein wirk-

licher Vater entschließt sich so leicht, seine Tochter einem „tragischen Liebhaber" zu geben. Trotz der immer wachsenden Verbreitung des Theaterwesens über Deutschland, bleibt die Beobachtung des Schauspielerstandes von Seiten der bürgerlichen Welt immer nur mit Kopfschütteln und philisterhafter Verwunderung begleitet, während die Neigung, in seinen Umgang sich zu mischen, nur gewissen frivolen Kreisen der unbürgerlichen Gesellschaft zu eigen ist.

Hierüber, und über die Wendung, welche es mit dem Schauspielerstande nehmen müsse, wenn das rechte Heil für das Theater aus ihm hervorgehen solle, sind meiner unmittelbaren Lebenserfahrung zwei durchaus entgegengesetzte Ansichten aufgestoßen. Diese gingen von zwei Männern aus, welche zu ihrer Zeit berufen wurden, ein Theater zu leiten.

Karl von Holtei erklärte unumwunden, mit einer sogenannten soliden Schauspielergesellschaft nichts anzufangen zu wissen: seitdem das Theater in die gewissen Bahnen der bürgerlichen Wohlanständigkeit geleitet sei, habe es seine wahre Tendenz verloren, welche er am ehesten noch mit einer herumziehenden Komödiantenbande durchzuführen sich getraue. Für diese seine Meinung stand der gewiß nicht geistlose Mann ein, und wandte dem Theater, das seiner Führung anvertraut war und an welchem er, trotz mehrerer glücklicher Ansätze zum Gelingen, schließlich dennoch der Durchführung seiner Tendenz entsagen mußte, den Rücken.

Im schroffesten Gegensatze zu der Ansicht dieses Mannes zeigte sich aber Eduard Devrient, welcher für den Schauspielerstand Erhebung zu staatsbürgerlichem Range ansprechen zu müssen glaubte. Hiermit wollte er dem Theater vor allen Dingen die Würde gewahrt wissen, von welcher aus, wenn sie einmal durch ein Staatsgesetz dekretirt wäre, das übrige Verhalten der im Theater wirksamen Faktoren durch weitere gute Zucht sich von selbst ergeben würde. Gewiß stand es dem gelehrten, aber nicht talentvollen Schauspieler gut an, dem verwahrlosten Theaterwesen vor allen Dingen eine Tendenz eingeprägt sehen zu wollen, unter deren veredelndem Einflusse durch Schule und Bildung das an natürlicher Begabung Fehlende erträglich zu ersetzen sein möchte. Ihm ward zur Durchführung seiner Ansicht von einem tief ernstlich wohlgesinnten Fürsten ein

in vollkommenster Wohlanständigkeit geordnetes Theater übergeben. Die Erfolge seiner Bemühungen sind leider jedoch so durchaus nichtig ausgefallen, daß dasselbe Theater, von dessen Leitung Devrient endlich zurücktrat, gegenwärtig, wie zu vermuthen steht, unter dem Einflusse einer hiergegen entstandenen mismüthigen Gleichgiltigkeit, den Maximen der gemeinen Verwaltungsweise wieder übergeben worden ist.

Es muß nun belehrend dünken, dem eigentlichen Grunde zweier so sehr verschieden sich kundgebender Tendenzen, wie der Holtei's und Devrient's, nachzuforschen. Offenbar zeigt es sich dann, daß Das, was jedem von ihnen als Gespenst vorschwebte, das mimische Genie sei. Holtei suchte es auf den wilden Wegen seiner dunklen Abkunft auf, und zeigte sich hierin genial; Devrient, mistrauisch und vorsichtig, vermeinte dagegen sicherer zu verfahren, wenn er auf Mittel sänne, wie jenes „Genie" zu ersetzen sei, von dem als Gespenst er genug zu leiden gehabt hatte. Der Letztere erkannte, daß auf dem Holtei'schen Wege selbst kaum die gemeine Lüderlichkeit, gewiß aber nicht die geniale Urproduktivität des Komödiantenwesens zu gewinnen sein würde; wogegen es ihm aufgegangen war, daß gerade die naturwüchsigsten Bildner des deutschen Schauspielerwesens, wie er dieß an Eckhoff, Schröder und Iffland nachweisen konnte, nach bürgerlichen Begriffen solide, ja streng sittliche Menschen gewesen seien. Ein den Leistungen dieser Ahnen entnommenes Maaß überhaupt festzuhalten, und nach diesem Maaße zu bilden und zu regeln, durfte ihm als die dem deutschen Theater heilsamste Maxime erscheinen. Leider ging ihm endlich das von Holtei aufgesuchte Genie nur noch in der Gestalt des modernen Theatervirtuosen auf; diesen als störendes Wesen sich fern zu halten, mochte ihm unerläßlich dünken: doch scheint ihn sein Eifer hierbei verleitet zu haben, endlich alles ihm störend Vorkommende überhaupt sich fern zu halten, und ich glaube, daß er hierfür alle auf seine Theaterleitung verwandte Mühe einzig vergeudete, indem er in diesem Fernhalten möglicher Erschütterungen seiner Grundsätze sich gänzlich verlor. Jedoch fragen wir, woher sollte einem mitten im heutigen Theaterwesen Aufgewachsenen das Urtheil kommen, durch welches er ihm fremdartige Erscheinungen richtig erkannt hätte? Nothwendig hätte diesem Manne der Blick des Genie's selbst zu eigen sein müssen, desselben Genie's, an wel-

ches er nicht glaubte, weil er es nur als Gespenst kannte. Natürlich konnte hier Alles nur in Eigensinn ausarten, und die staatsbürgerliche Würde mußte endlich für ein Institut von absolutester Unproduktivität und Langweiligkeit in seinen Leistungen erfolglos angerufen bleiben. —

Verschiedene andere Versuche, dem Theaterwesen in irgend einem Sinne fördernd beizukommen, führten in verzweifelten Fällen zu einer Mischung der beiden zuvor bezeichneten divergirenden Tendenzen: dem alten Wiener Hofburg-Theater ging auf diesem Wege der letzte Nimbus seiner ehemaligen, auf eine gewisse bürgerlich konventionelle Biederkeit im Schauspielwesen begründeten, Tüchtigkeit seiner Leistungen verloren. Da nun einmal immer einstudirt und abgerichtet werden mußte, namentlich wenn Litteraten sich in das Theater mischten, so ging es hier auf die französische Gewandtheit los, welche uns so offenbar abging, wie Jeder dieß erkennen mußte, sobald er sich einmal in Paris das Theaterspielen angesehen hatte*): dabei streifte man auch wieder vom Devrient'schen an das Holtei'sche Prinzip heran, und das Theater durfte auf diese Weise sich etwa in der Sphäre des Amüsanten erhalten. Hier arbeitete man sich bis zu der Verwunderung darüber hinauf, daß Leute für das Theater schreiben wollten, welche gar nichts vom Komödiespielen verstünden: daß dieses andererseits sehr schnell und gehörig zu erlernen sei, das glaubte man ja eben selbst zu beweisen, indem aus einem dem Verderben zuneigenden Litteraten so leicht ein tüchtiger Komödiantenchef geworden war, — was wiederum Anderen, z. B. den Herren Gutzkow und Bodenstedt, doch nicht gelingen wollte.

Mochte es nun der Litterat, oder der Schauspieler selbst sein, welchem die Leitung des Theaters übergeben wurde, immer ging man von der Meinung aus, daß hier etwas zu lehren und wohl auch zu erlernen sei, demnach es sich einzig darum handelte, wer der Lehrer sein sollte, der Schauspieler oder der Lit-

*) Ein jetzt für sehr geistreich geltender Litterat, Herr Paul Lindau, berichtet uns, unter enthusiastischer Berühmung derselben, von der Wirksamkeit des hier gemeinten Theaterdirektors, daß dieser einem Schauspieler in der Probe ihn unterbrechend, zurief: „Pause! — Das war ein Witz: lassen Sie dem Publikum Zeit ihn zu verschlucken!" —

terat? Selbst dem Besonnensten mußte diese Meinung richtig dünken, wenn er, namentlich im Vergleiche mit anderen Nationen, dem Deutschen im Allgemeinen das Talent für das Theater absprechen zu müssen glaubte.

Wie hätte noch Friedrich der Große sich verwundern müssen, wenn ihm sein Hofintendant eines Tages die Errichtung eines deutschen Theaters vorgeschlagen haben würde! Französische Comédie und italienische Oper waren die einzige Form, unter der man damals Theater überhaupt begreifen konnte, und es steht nun sehr zu befürchten, daß, wenn der große König heute plötzlich wieder in seine Berliner Hoftheater träte, er sich von den Herrlichkeiten des seitdem gewonnenen deutschen Theaters mit dem Unwillen abwenden würde, als ob man sich einen üblen Scherz mit ihm erlaube. Bei der Festhaltung dieser Fiktion wäre es dagegen interessant, den Eindruck auf denselben großen Friedrich sich vorzustellen, welchen etwa jene Aufführung des „König Lear" durch Ludwig Devrient auf ihn hervorgebracht haben möchte: — vermuthlich ein Staunen wie über einen Weltuntergang! Unmöglich wäre jedoch wohl dem Genie das Genie unerkenntlich geblieben.

Von ihm, von dem Genie, können wir jedenfalls einzig auch die Rettung unseres Theaters erwarten. Wir finden es nicht, wenn wir es suchen; denn wir suchen es im Talent, wo es für uns Deutsche jetzt eben nicht vorhanden sein kann: es ist nur zu erkennen, wenn es sich ganz unerwartet zeigt, und hierfür unseren Blick zu schärfen, ist das Einzige, was wir durch Bildung unsererseits für seine Erscheinung bereit halten können. Und hierfür, da wir durch den Kulturgang unserer Geschichte einzig zur Bewährung unserer, in ihrer natürlichen Entwickelung so sehr gehemmten Naturanlagen, durch ernste, freimüthige Bildung angewiesen sind, haben wir auf eben diesem Wege mit rücksichtsloser Wahrhaftigkeit zunächst der Beschaffenheit unseres Urtheiles uns bewußt zu werden; etwa so wie Kant auf dem Wege der Kritik des Denkens selbst uns das Licht für die richtige Erkenntniß der Dinge angezündet hat. —

Erkennen wir nun unser Theater im richtigen Lichte, so muß es sich alsbald auch erklären, warum wir kein Talent zu der hier ausgeübten Kunst haben, nämlich: weil die ganze Kunst, wie sie bei uns ausgeübt wird, unserer Eigenart nicht entspricht, sondern aus uns fremdartigen Elementen besteht, welche wir uns nicht anders anzueignen vermögen, als indem wir uns ihnen ebenso nur anzupassen versuchen, wie wir unsere Gestalt und Körperhaltung der französischen Modetracht anzupassen uns bemühen. Was den Franzosen zur zweiten Natur geworden ist, wird bei uns zur Unnatur. Wie in unseren Kleidern, so treiben wir uns auf unseren Theatern in einer beständigen Maskerade umher, in welcher wir uns für uns selbst endlich unkenntlich geworden sind. Ist diese Maskerade zu Zeiten durch den wahren Genius der Nation, eben als „Genie", durchbrochen worden, und müssen wir uns demnach das so seltsam lautende Zeugniß geben, daß wir an Talent anderen Nationen durchaus nachstehen, während einzig als seltene Erscheinung das Genie, und zwar in vollster Größe, sich bei uns zeigen konnte, so liegt jedoch in dieser Erkenntniß nicht eingeschlossen, daß Das, was wir Talent nennen, uns auf jedem Gebiete fremd sei: im Gegentheile hat die Wahrnehmung gerade der hierunter verstandenen Beschaffenheit geistiger Anlagen und Erwerbnisse auf den uns eigenen Gebieten des Wissens und der Kunst gemeinhin zu dem Ausspruche bewogen, daß der Deutsche mehr Talent, dagegen z. B. die südlichen Nationen Europa's mehr Genie besäßen. Noch heute gilt dieser Ausspruch vollkommen richtig, wenn mit ihm der Charakter unserer Leistungen in denjenigen Wissenschaften bezeichnet wird, in deren Pflege wir uns noch treu geblieben und nicht durch fremdartiges Effektwesen irre geleitet worden sind: er bewährt sich aber am erfreulichsten auch im Bezug auf die Kunst, wenn wir vorzüglich die bildende Kunst der Reformationszeit in das Auge fassen, wo neben wenigen außerordentlichen Genie's, d. h. Erfindern höchster Art, ein über alle deutschen Länder hinwirkender Geist der besten und edelsten Pflege des Erfundenen, durch sinnigste Aneignung desselben in stets neuer Bildung und Umbildung von Seiten des Kunstgewerbes, lebhaft thätig sich zeigt. Halten wir hierzu die reichen Kundgebungen des deutschen Geistes auf dem ihm vollkommen eigen gewordenen Gebiete der Musik, und namentlich der Instrumen-

talmusik, so dürfen wir zu der, mit den erhebendsten Hoffnungen für alle deutsche Zukunft erfüllenden Annahme schreiten, daß uns nicht nur das Genie in gleich zahlreichen Emanationen, wie den Italienern, zugetheilt ist, sondern daß diese Emanationen kräftigerer und reicherer Art waren, und wir demnach derjenigen Befähigung des Deutschen, durch welche die in Zeit und Raum getrennt auftretenden Erscheinungen des Genie's vermöge der mannigfaltigsten Erzeugnisse eines produktiven Kunstsinnes der Nation verbunden werden, ebenfalls die Eigenschaft des Talentes in einer allerhöchsten Bedeutung zusprechen müssen.

Demzufolge wird es uns wohl anstehen, die Annahme zu fassen, daß der Deutsche auch für die dramatische Kunst nicht minder befähigt sich zeigen werde, sobald seinem Genius das ihm eigene Gebiet hierin frei eröffnet, ja eben nur offen gelassen wird, anstatt es ihm jetzt durch einen Qualm undeutschen Wesens verdeckt bleibt. Welches schwierige Problem ich mit dieser Zuweisung des uns eigenen Gebietes für das Theater in das Auge fasse, entgeht Niemand weniger als mir selbst: es sei mir daher gestattet, nur mit großer Vorsicht an einen Versuch der Lösung desselben heranzutreten.

In dem hier gemeinten Sinne habe ich mich zu meiner nächsten Hilfe auf die verschiedenen Hinweisungen und näheren Andeutungen zu beziehen, zu deren Kundgebung ich mich auf bereits früher erhaltene Veranlassungen hin entschloß. Ich verweise hierfür zuerst auf meine Forderung eines Originaltheaters, wie ich sie in meinem Briefe an Franz Liszt über die „Goethestiftung"*) aussprach; sodann auf die nähere Ausführung des in jener Forderung liegenden Gedankens mit ganz besonderer Beachtung eines, als zufällig gegeben betrachteten, engeren örtlichen Verhältnisses, welche ich in dem „ein Theater in Zürich"**) betitelten Schriftchen vor längeren Jahren aufzeichnete. Die Zustimmungen, welche sich mir namentlich zu der letzteren Abhandlung meldeten, waren nicht ermuthigender Art, da sie besonders von solchen Leuten ausgingen, welche für ihre Neigung zu dem sogenannten Liebhabertheaterspielen in meinem Vorschlage eine anständige Deckung erkennen mochten, wenn sie

*) Siehe Band V der gesammelten Schriften und Dichtungen.
**) Ebendaselbst.

nun auch vor dem vollen Publikum wirklich Komödie zu spielen sich anlassen würden. Besonnenere Freunde fanden es einzig unbegreiflich, wie gerade aus den Elementen der von mir in das Auge gefaßten städtischen Gesellschaft, schon der dort herrschenden üblen Mundart wegen, etwas nur irgend Erträgliches für das Theater sollte gewonnen werden können. Daß es etwa an Theaterdichtern fehlen würde, befürchtete jedoch Niemand, da eigentlich Jeder sich für befähigt hielt, eine gutes Stück zu schreiben.

Ich glaube nun, daß, sollte meine damals für Zürich gegebene Anleitung zur allmählichen Einrichtung eines Originaltheaters gegenwärtig durch irgend welche imponirende Macht, z. B. durch eine reiche Aktiengesellschaft, als Vorschlag an das gesammte Deutschland gerichtet werden, die Zustimmung hierauf ungefähr ganz so ausfallen dürfte, wie damals sie dort ausfiel: an Schauspielern, da jetzt ganz Deutschland den Sprachdialekt zu liefern hätte, wie vor allem auch an Dichtern, würde kein Mangel sein; namentlich würden die Letzteren mit mehr als patriotischer Freudigkeit die Ausschließung jedes ausländischen Bühnenproduktes unterschreiben, und hiermit die Originalität des deutschen Theaters für garantirt halten; wogegen die Einsprüche eines seit den letzten zwei Dezennien zu angesammelter Erfahrung gelangten Wiener Theaterdirektors, welcher dem deutschen Theaterwesen ohne übersetzte französische Stücke nicht beikommen zu dürfen der Meinung sein mag, vielleicht einzig sich erheben würden, bis denn auch ihm endlich wohl die Originalproduktion wieder geläufig werden dürfte. Schwieriger würde die Angelegenheit sich jedoch herausstellen, wenn die von mir imaginirten Herren Aktionäre es mit der Forderung der Originalität ernster nähmen, und es für nöthig hielten, den Begriff dieser „Originalität" von wirklich Sachverständigen genau bestimmen zu lassen, damit nach ihm die Leistungen des Theaters fortan beurtheilt würden. Und in der That wäre eben dieß: nämlich: wie die geforderte Originalität sich beurkunden sollte, der Punkt, welchen wir vor Allem mit kaltblütiger Sorgsamkeit zu erwägen hätten.

Ich glaube der Erörterung dieses Punktes nach mancher Seite hin deutlich vorgearbeitet, und namentlich zur Kritik der Unoriginalität des modernen deutschen Theaters förderliche Bei-

träge geliefert zu haben; weßhalb ich mich jetzt, um nicht von mir Gesagtes zu wiederholen, auf die hierher bezüglichen Darstellungen in „deutsche Kunst und deutsche Politik", „über eine in München zu errichtende Musikschule", sowie am Schlusse von „Oper und Drama" verweise. Die durch diese Unoriginalität dem deutschen Theater zugefügten Schäden sind so groß und augenfällig, daß als einfachstes Mittel zur Prüfung der Originalität eines als solchen sich gebenden deutschen Theaterstückes in Vorschlag zu bringen wäre, daß dieses Stück von unseren Schauspielern vorgelesen, und nun darauf gemerkt werde, in welchen Ton diese sofort gerathen, ob dieser ein ihnen natürlicher oder affektirter sei. Man gebe ihnen das gefeiertste Stück unseres erhabensten modernen Originaldichters, und verpflichte sie, sobald man merkt, daß sie in unnatürliches Pathos verfallen oder links und rechts sich nach dem Publikum umsehen, ganz so zu sprechen und sich zu benehmen, wie sie in etwa ähnlichen Situationen des wirklichen Lebens es zu thun gewohnt seien, so wird, wenn sie dieß dann ausführen, über das vorgegebene dichterische Kunstwerk vermuthlich Alles lachen müssen. Sollte man diese Probe dem Charakter der theatralischen Kunst für unangemessen halten, so fordere ich dagegen, ganz dieselbe Probe bei französischen Schauspielern mit dem allerexzentrischesten französischen Theaterstücke vorzunehmen, um sofort zu erkennen, daß selbst das ausschweifendste theatralische Pathos, wie es der Dichter verwendet, in der Redeweise und der Haltung des Schauspielers, wie sie ihm auch für das gemeine Leben in irgendwie ähnlicher Situation zur zweiten Natur geworden sind, durchaus nichts verändert: denn so spricht und benimmt sich der Franzose, und deßhalb, weil er dieß stets beachtet und im Auge behält, schreibt der Theaterdichter so und nicht anders. Dem Deutschen ist nun aber jedes, diesem französischen irgendwie nahekommende Pathos durchaus unnatürlich; hält er es für nöthig, sich seiner zu bedienen, so muß er es durch lächerliche Verstellung seiner Stimme und Heraufschraubung seiner Sprachgewohnheiten nachzuahmen suchen.

Daß wir diese Unnatur an unseren Schauspielern so schwer erkennen, kommt leider daher, daß wir, auch ganz entfernt vom Theater, diese absurde Komödie spielen zu sehen uns gewöhnt haben: sie spielt bei uns jeder zu irgendwelchem öffentlichen

Reden Berufene. Mir ward seiner Zeit im Betreff eines ziemlich berühmt gewordenen Professors der Philologie versichert, dieser würde bei gegebener Gelegenheit noch eine große Rolle in der Politik spielen, denn er habe sich die Rednerkunst so planmäßig angeeignet, daß er jedem erdenklichen Ausdrucke, auch da wo etwas gelächelt oder wirklich gelacht werden müsse, als spielender Meister gewachsen sei. Es war mir vergönnt, bei einer Leichenbestattung mich von der Kunst dieses sonst sehr würdigen Mannes zu überzeugen: hier hatte er soeben noch im bestimmtesten Dialekte gemüthlich zu mir gesprochen, als er plötzlich, im Beginne seiner offiziellen Rede, Stimme, Sprache und Ausdruck in so übertreibender Weise veränderte, daß ich eine völlig spukhafte Erscheinung vor mir zu haben glaubte. Ja, lasse man unseren besten Dichter seine Verse uns vorlesen, sofort verfällt er in ein Falsett seines Sprachorganes und in die Anwendung aller dieser pomphaften und thörigen Verstellungen, an welche wir uns schließlich fast in der Weise gewöhnen, als ob es so sein müsse. Wir vernehmen, daß Goethe durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von Schiller weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte. Sollte uns dieß Alles nicht recht nachdenklich darüber machen, in welchem Verhältnisse die höhere Tendenz der Kundgebung des deutschen Wesens zu unseren natürlichen Ausdrucksmitteln stehe? Offenbar müssen wir erkennen, daß hier eine fast zur zweiten Natur gewordene Affektation vorhanden sei, welche schließlich aus einer falschen Annahme hervorgegangen ist; vielleicht aus der üblen Meinung, welche uns über unsere natürliche Befähigung beigebracht worden ist, und dieß zwar im Sinne einer uns fremdartigen Kultur, welche wir so unbedingt als ein Höheres anerkannten, daß wir, selbst auf die Gefahr hin uns lächerlich zu machen, nur in ihrer möglichsten Aneignung unser Heil suchen zu müssen vermeinten.

Wollen wir für jetzt, und für unseren nächsten Zweck, der Kritik des hier berührten, so fatalen Zuges des deutschen Kulturwesens uns enthalten, so haben wir eben nur zu bestätigen, daß der gebildetste wie der begabteste Deutsche, sowohl für seinen rednerischen wie seinen plastischen Ausdruck, unablässig der Neigung wie der Veranlassung zum Affektiren ausgesetzt ist.

Goethe, der, wie wir dieß soeben berührten, derselben Gefahr nicht bei jeder Veranlassung entgangen zu sein scheint, läßt uns andererseits durch sein klares Auge auch dieses Übel sehr drastisch erfassen: einerseits sucht sich sein „Wilhelm Meister“ durch das Theater zu einem, von seinen bürgerlichen Gewöhnungen befreiten Styl der Persönlichkeit zu verhelfen; andererseits aber giebt sein „Faust“ dem armen Pedanten, welcher in der Kunst des Vortrages zu profitiren wünscht und deßhalb sich darauf beruft, daß — wie man sage — ein Komödiant einen Pfarrer lehren könne, die so nachdenkliche Antwort: „O ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist“. Es wird uns nicht unbehilflich sein, wenn wir den hierin ausgedrückten Gedanken als einen zu umfassender Deutung auffordernden Wahrspruch fest halten.

Verstehen wir unter dem hier genannten „Pfarrer“ alle einen höheren Beruf Ausübende, welche zur Behauptung der mit dieser Ausübung angetretenen besonderen Würde der Affektation im Reden und Benehmen sich hingeben zu müssen glauben, und unter „Komödiant“ dagegen Denjenigen, welcher seinen Beruf darein setzt, durch verstellte Stimme und Gebärde den wirklichen natürlichen Menschen in seinen verschiedenen Charakter- und Berufseigenschaften nachzuahmen, so wird es sehr ersichtlich, daß hier nur der Komödiant der Lehrer sein kann, und der Pfarrer vermuthlich sehr viel zu lernen hat, ehe er seinem Lehrer gleich kommt. Der verächtliche Ausdruck „Komödiant“ kann aber, genau genommen, nur Denjenigen bezeichnen, der durch ein verstelltes Benehmen sich selbst interessant oder besonders würdig erscheinen lassen will, indem er in Wahrheit für Den gehalten sein will, für den er sich ausgiebt; dieß hieße also im Bezug auf den Mimen, wenn dieser nicht eine aus der Wirklichkeit des Lebens erschauete, ihm fremde Individualität als solche durch seine Kunst objektiviren wollte, sondern durch Aneignung eines fremden Wesens und Benehmens über seine wirkliche Person in ernstlicher Absicht zu täuschen sich bemühte. In diesem letzteren Falle befinden sich aber alle Diejenigen, welche im Leben sich der Neigung zum sogenannten theatralischen Benehmen überlassen; diese, welche wir, sobald sie sich auf unseren Theatern zeigen, eben „Komödianten“ nennen, füllen aber fast unsere ganze bürgerliche Welt nach allen Dimensionen und Richtungen hin an, so daß der redliche Mime, der

wiederum sie darstellen will, fast nur das Motiv der komödiantischen Affektation zur Nachahmung vor sich hat.

Wie nun hier, wo das ganze Leben von dem komödiantischen Motive erfüllt ist, zur Auffindung reiner Motive für die mimische Darstellungskunst zu gelangen wäre, dieß zu untersuchen würde uns zugleich zur richtigen Kritik der uns gebührenden, wirklichen Originalität hinleiten. Wenn ich die Meinung äußerte, ein mit natürlichem Tone von unseren Schauspielern vorgetragenes modernes Trauerspiel müßte sogleich das Lächerliche seines Styles wie seiner ganzen Konzeption aufdecken, so suchte ich hiermit eben die uns unbewußt gewordene Verlorenheit in eine allseitige Affektation zu bezeichnen, welche sich, dem gewöhnlichen Leben mit seinen wahrhaftigen Interessen gegenüber, jeden Augenblick dann zeigt, sobald wir uns mit einer gewissen uns fremden theoretischen Würdigkeit auszustatten für nöthig halten müssen. Den unentstellten, natürlichen Menschen sehen wir nur noch im gemeinsten Leben, ja sogar nur im Leben der niedrigsten Sphären vor uns, und deßhalb darf es uns denn auch nicht erschrecken, wenn wir nur in den, diesem Leben und diesen Sphären entnommenen Motiven nachgebildeten, Theaterstücken die Schauspielkunst noch mit Originalität ausgeübt sehen.

Es ist aber nicht anders. Nur in dem niedrigsten Genre wird bei uns in Deutschland noch gut Theater gespielt, und es stehen die Leistungen dieses Genre's, was das Wesentliche der Schauspielkunst betrifft, in keiner Weise hinter der Vortrefflichkeit der französischen Theater zurück; ja wir treffen hier häufig mehr als das gewöhnliche Talent, nämlich bereits das, wenn auch in niedrigerer Sphäre verkümmernde, Genie der Schauspielkunst an. Wie nun aber auch das sogenannte Volkstheater in den deutschen Städten immer mehr verkommt, oder da, wo es dem Namen nach sich erhält, durch Einimpfung aller verderblichen Motive der Affektation zu einem widerwärtigen Zerrbilde umgeschaffen wird, so zieht sich auch diese letzte Lebenssphäre des originalen theatralischen deutschen Volksgeistes in immer engere und dürftigere Dunstkreise zusammen, in denen wir schließlich fast nur noch das K a s p e r l t h e a t e r unserer Jahrmärkte antreffen.

In Wahrheit ist mir kürzlich aus einer zufälligen Begeg-

nung mit einem solchen Theater ein letztes Licht der Hoffnung für den produktiven deutschen Volksgeist aufgegangen; und zwar geschah dieß, als ich von dem vorangehenden Eindrucke der Aufführung eines „höheren" Lustspieles in einem berühmten Hoftheater im Betreff jeder Hoffnung mich auf das Tiefste niedergedrückt gefühlt hatte. In dem Spieler dieses Puppentheaters und seinen ganz unvergleichlichen Leistungen, mit denen er mich athemlos fesselte, während das Straßenpublikum in seiner leidenschaftlichsten Theilnahme an ihm alle gemeinen Lebensverrichtungen zu vergessen schien, ging mir seit undenklichen Zeiten der Geist des Theaters zuerst wieder lebendig auf. Hier war der Improvisator Dichter, Theaterdirektor und Acteur zugleich, und seine armen Puppen lebten durch seinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüstlich ewiger Volkscharaktere vor mir auf. Mit der gleichen Situation wußte er uns ganz nach Belieben festzuhalten, indem er uns stets wieder neu mit ihr überraschte, wobei es sich in der Hauptsache um ein so merkwürdiges, bis in das Dämonische gesteigerte Wesen, wie diesen deutschen „Kasperle" handelte, der vom ruhig gefräßigen „Hans Wurst" sich bis zum unüberwindlichen Teufels- und Pfaffenspuk-Banner erhebt, dem wunderlich affektirt redenden Herrn Grafen durch unwiderleglichen witzigen Verstand beikommt, Hölle und Tod besiegt, und das römische Recht in jeder Form der Justiz sich fest vom Leibe hält. — Es gelang mir nicht, den wunderthätigen Genius dieses ächtesten aller Theaterspiele, die ich noch je angetroffen, persönlich ausfindig zu machen: vermuthlich war mir dadurch eine schwere Prüfung meines Urtheiles erspart. Jedenfalls aber glaubte ich zu erkennen, daß Holtei's Ideal gegen jenes Genie ein übel verkümmertes Wesen war. —

Gewiß sollten wir unsere Geschichte auch anderswo als in Büchern studiren, da sie oft auf den Straßen aus vollem Leben zu uns redend angetroffen werden kann. In jenem Kasperltheater ersah ich die Geburtsstätte des deutschen Theaterspieles vor mir, und diese richtig zu würdigen erschien mir lehrreicher als alle unsere „Essais" dünkelhafter und ignoranter Gelehrter über das Theater. Aus solchem Studium würde man auch zu der richtigen Erkenntniß der unglaublichen Verkommenheit des öffentlichen deutschen Kunstwesens gelangen, wenn man sich nämlich darüber klar würde, daß das einzige wahrhaft deutsche

Originalstück von allerhöchstem dichterischen Werthe, nämlich Goethe's Faust, — nicht für unsere Bühne geschrieben werden konnte, trotzdem in jedem seiner Züge es dem originalen deutschen Theater so innig angehört und aus ihm entsprungen ist, daß Das, was es unserem elenden modernen Theater gegenüber als unpraktikabel für die Aufführung erscheinen lassen muß, nur aus dieser Herkunft sich erklären und verstehen läßt. Vor einer solchen, dem Einsichtsvollen und Aufmerksamen klar offen liegenden Thatsache, wie dieser soeben in der unerhörten Stellung des originalsten deutschen Theaterstückes zu unserem heutigen Komödianten-Theater sich kundgebenden, steht nun unser völlig blödsinnig gewordenes Kunsturtheil, und weiß ihr nichts Anderes als den Schluß zu entnehmen, daß Goethe eben — kein Theaterdichter gewesen sei! Und solchem Urtheile soll man sich verständlich machen, ja sogar mit ihm gemeinschaftlich die Quellen der Originalität des deutschen Theaters aufsuchen! —

Sei es mir daher gestattet, in meiner Weise, indem ich von jenem Kunsturtheile unserer „Modernen" mich gänzlich abwende, einer klaren Bezeichnung Desjenigen mich zu nähern, was unter Originalität des deutschen Schauspielwesens zu verstehen sein könne.

Ich zeige in Goethe's „Faust" unseren deutschen Schauspielern ein Stück von allerhöchstem dichterischen Werthe, in welchem sie dennoch jede Rolle richtig zu geben und jede Rede richtig zu sprechen ganz von Natur befähigt sein müssen, wenn sie überhaupt irgend welche Begabung für das Theater aufzuweisen haben. Hier bedarf es selbst für den lieben Gott, der „so menschlich mit dem Teufel spricht", keines Pathos' in der Rede; denn auch er ist deutsch und redet in der Sprache, die wir Alle kennen, mit dem Tone, den wir aus gütigem Herzen und klarem Geiste kommend, Alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Musterung unserer Schauspieler und zur Ausscheidung der Unberufenen kommen wollen, so würde ich Jedem seine etwa von ihm beanspruchte Rolle aus dem Faust vorlegen, und darnach, wie er sich hier benähme, über sein

Verbleiben beim Theater entscheiden lassen. Dieß wäre nun die umgekehrte Probe für die Originalität der Schauspieler, wie die zuerst vorgeschlagene der Originalität der Stücke galt. Wollten wir bei der Ausführung dieser Prüfung jeden Schauspieler, der hier in das Affektiren, Dehnen und sinnlose Effektspiel verfiele, sofort dem großen Komödiantenstande außerhalb des Theaters zuweisen, so fürchte ich, daß wir schließlich fast gar keine Schauspieler für unsere Faustaufführung fänden, sobald wir uns nicht etwa entschlössen, in die niedrigsten Sphären unserer Theater herabzusteigen, um dort wenigstens auf die Spuren der gesuchten Begabungen zu treffen. Ich für mein Theil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des „Faust" im Wiener Burgtheater bei, nach deren ersten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters ertheilten Rathe entfernte, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, Alles gerade noch einmal so schnell, als sie es gethan, zu sagen, und diese Maaßregel mit der Uhr in der Hand durchzusetzen suchen; so nämlich schien es mir möglich, erstlich den grenzenlosen Unsinn, in welchen jene Leute bei ihrem Tragiren verfielen, wenigstens einigermaaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauspieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht selbst gemeinen Sprache zu nöthigen, in welcher ihnen dann wohl selber der erste populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man diese Zumuthung für unschicklich, und vermeinte, die Schauspieler würden dann in den Ton der sogenannten Konversationsstücke verfallen, welche zwar andererseits ihre Stärke seien, in denen es doch aber zu einer Haltung käme, wie sie für eine Goethe'sche Tragödie unrathsam werden müßte. Eben diese Konversationsstücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konversationston unserer deutschen Schauspieler bestehe: „ein deutscher Konversationston!" Die Benennung sagt Alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhausische Konversationslexikon! — Diesen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Cocquetterie auf „Faust" anwenden zu sollen, mußte allerdings selbst einem modernen Theaterdirektor frevelhaft vorkommen. Allein, eben hiermit wird doch auch offen bekundet, daß an unserem modernen Schauspiele nicht eine gesunde Faser sei, außerdem jedenfalls aber auch bestätigt, daß das größte Original-Theaterstück der

Deutschen unserem Theater, wie es ist, gar nicht angehören kann; weßhalb denn auch die Pariser mit einer „Oper“ eine wirkliche Lücke des deutschen Theaters glücklich ausfüllen durften! — —

Da es mir nicht beifallen kann, für das deutsche Theater, welches ich in tiefster Wurzel für verdorben halte, Reformpläne vorzulegen, und etwa anzudeuten, wie man es machen solle, um seinem widerwärtigen Aussehen eine bessere Miene zu geben, muß es mir bei der vorliegenden Untersuchung einzig darauf ankommen, durch meine Hinweisungen dem wahrhaft begabten Mimen, den ich aus verschiedenen Anzeichen immer noch antreffen zu können vermuthen darf, nach bestem Wissen den Faden in die Hand zu geben, an welchem er sich aus dem Wirrsal seiner Umgebung herausfinden könne. In Ed. Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ liegt, wenn man die hier angesammelten und übersichtlich vorgeführten Data wohl beachtet, eine sehr geeignete Anleitung zur Erfassung dieses Fadens vor. Hier treffen wir auf den Punkt, wo das von der höheren Bildung der Nation gänzlich unbeachtete und unberührte rohe Volkstheater in die Hände experimentirender Schöngeister der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt; von diesen aus rettet es sich in die wohlgesinnte Pflege einer redlichen, aber engen bürgerlichen Welt, deren Grundton sein Gesetz der Natürlichkeit wird, auf welches die schnell erblühende poetische Litteratur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich stützt, um auch das Theater bis zu ausschweifender Kühnheit im Style fortzureißen. Diese Richtung zu zügeln und auf das Ideale hinzuleiten, wird zur Bemühung unserer größten Dichter: die Bedeutung des Staunens, mit welchem diese vor der „Oper“ anhalten, suchte ich in meiner Abhandlung „über die Bestimmung der Oper“ in ein klares Licht zu stellen, und führte dort zugleich die Gründe für das Einschlagen der neueren Richtung aus, welche uns den akademischen Ton und das falsche Pathos im Schauspiel brachte. Wie wir von hier aus in das Chaos des deutschen Hoftheaters, mit dessen Konsequenzen und Dependentien im Tivoli- und hermaphroditischen Volksballet-Theater, geleitet wurden, gehört einer Geschichte an, die auch ich bereits beleuchtet habe, von deren Ergebnissen wir uns nun aber eben abzuwenden haben, um auf den jämmerlich gebrochenen und entstellten Grundcharakter des originalen deutschen Schau-

spielwesens aus allem Erlittenen und Erlernten gesunde Schlüsse zu ziehen.

Es wird nicht leicht sein, diesen Charakter richtig zu bezeichnen, ohne in verfänglicher Weise anzustoßen. Wenn es mit Goethe's Ausspruche „im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist" seine Richtigkeit hat, so ist nicht zu verkennen, daß es bei uns in Theater und Litteratur, sobald es dort anmuthig aussehen soll, nicht sehr wahrhaftig hergeht, wobei das Schlimmste ist, daß uns das Lügen gar so lächerlich ansteht und Niemand uns glaubt, weil wir Keinen damit täuschen. Wir betreiben zwar die Höflichkeit wiederum auf unsere eigene Art: so lassen wir, da wo wir eng und knöchern sind, das „deutsche Herz" seine Rolle spielen, für Dürre und Härte unserer Frauenwelt in Chignon und Crinoline lassen wir die „edle deutsche Weiblichkeit" eintreten, und die „deutsche Biederkeit" blickt aus jedem scheelen Auge. Doch ist eben mit solchen Kulturäußerungen auch selbst nicht der Anschein des Tones zu gewinnen, welchem man Glauben beimessen könnte, und es kann in ihm nur das Zerrbild unseres Wesens sprechen. Es ist einmal nicht anders: dem Deutschen hilft nur volle Wahrhaftigkeit, möge diese sich zunächst auch nicht sonderlich anmuthig ausnehmen. Somit müssen wir immer wieder auf diesen Ton zurückkommen, welchen wir jetzt nur noch in den niedrigsten Sphären, namentlich unseres Theaterwesens, antreffen. Wer aber wollte diesem eine selbst hochbildsame Produktivität absprechen? Wir brauchen nicht sogleich nur auf unseren über Alles herrlichen „Faust" zu verweisen, um mit ihm allerdings auch auf unsere anderseitige tiefste Schmach zu deuten: sondern der niederen Sphäre noch näher stehend, und somit auch auf die Praktik des Theaters einwirksamer, treffen wir auf bedeutsame Entwickelungen aus dieser Sphäre. Aus der Wiener Volksposse, mit ihren dem Kasperl und Hanswurste noch deutlich erkennbar nahe stehenden Typen, sehen wir die Raymund'schen Zauberspiele bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie sich erheben; und wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigenthümlich tüchtigen deutschen Wesens hin sogleich ein allervortrefflichstes Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleist's wundervollen „Prinz von Homburg".

Können unsere Schauspieler dieses Stück noch gut spielen? Vermögen sie es nicht mehr, ein deutsches Theaterpublikum

von Anfang bis zu Ende in treuester Theilnahme an eine Aufführung gerade dieses Stückes zu fesseln, so dürfen sie nur auch sich selbst das Zeugniß der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen, und für alle Fälle mögen sie dann von dem Vorgeben, Schiller und Shakespeare darstellen zu wollen, gänzlich sich abwenden. Denn gerathen wir in das Bereich des höheren Pathos', so betreten wir ein Gebiet, auf welchem nur noch das Genie uns etwas Wahrhaftes geben kann, während unsere bis dorthin treusinnig geleitete natürliche Begabung für das Theater hier sofort sich in jene sonderbare deutsche „Höflichkeit" verlieren muß, welcher Niemand zu glauben vermag. Dieses Genie ist aber zu jeder Zeit selten, und seine Leistungen, das „Ungemeine", für jeden beliebig angeordneten Theaterabend unserer weit versprengten deutschen National-Bühne in Forderung stellen zu wollen, muß uns durchaus unsinnig erscheinen. Alles was wir dagegen als der Ausbildung unseres Theaters ersprießlich anrathen möchten, wäre eine solche Organisation seiner Tendenzen, welche stets den Boden für die Erscheinung des mimischen Genie's vorbereitet hielte, was eben nur durch die redlichste Pflege der gesunden natürlichen Anlagen des Deutschen für das Theater zu erzielen sein kann.

Wir beachteten, welche vorangehende günstige Wendung in der Wiedergeburt des englischen Theaters die Erscheinung eines Garrick daselbst ermöglichte. Was ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz und andere hervorgebracht hatte. Wäre auf dem heutigen englischen Theater ein Garrick möglich? Oder wollen wir uns darein versetzen, in welchem Lichte einem L. Devrient das Theater aufgehen müßte, wenn ihm dieses heute in der Haltung des Berliner Hoftheaters entgegenträte? Vielleicht hätte seine so überzarte Einbildungskraft davor gänzlich zurückgeschaudert, und die lebenzerrüttende Überreizung seiner Imagination wäre dem großherzigen Mimen erspart geblieben. — Wollten wir dagegen den Weg einschlagen, auf welchem wir

zu der hier gemeinten stätig förderlichen Pflege eines originalen deutschen Theaterwesens gelangen dürften, so ist es ersichtlich, daß wir vor allen Dingen den in das Lächerliche hinaufgeschraubten Ton unseres Theaterspieles auf das, dem deutschen Wesen natürliche Maaß des mimischen Pathos' zurückzuleiten hätten, hier ganz wieder heimisch zu werden, und so uns wenigstens die Gesundheit zu wahren suchen müßten, aus welcher das gottgesandte Genie sich ernähren könnte.

Die Zeitigung der Erscheinung desselben läge somit aber ganz in unserer Hand. Wir dürften nur eine Konstituirung des deutschen Theaters im wahrhaft deutsch-politischen Sinne annehmen, nach welchem es viele deutsche Staaten, aber nur ein Reich giebt, das endlich dazu berufen ist, das Große und Ungemeine zu leisten, was den einzelnen Theilen, aus denen es doch besteht, unmöglich zu leisten ist. Wenn demnach alle unsere verschiedenen Theater nur jener einen Pflege der Gesundheit der theatralischen Kunst mit treuer Sorge sich hingäben, und hierfür nie die Sphäre derselben überschritten, welche ich zuvor mit der Hinweisung auf Kleist's „Prinzen von Homburg" zog, so würde es dagegen einer Vereinigung der vorzüglichsten Kräfte dieser Theater wohl anstehen, auch über diese Sphäre hinaus ihre Bemühungen zu richten, sobald dieß selten und nur auf die Anregung durch hervortretende besondere Begabungen geschähe.

Wie ich mit diesen Andeutungen mich nach der Seite der praktischen Ausführung durch eine wirkliche Organisation unserer Theater wende, treffe ich hier auf denselben Gedanken, welcher mir die beabsichtigten Bühnenfestspiele in Bayreuth eingegeben hat. Wer im Betreff dieser Angelegenheit verfolgt hat, wie ich von vornherein den Versuch einer Organisation zur genossenschaftlichen Zusammenwirkung aller Theater gar nicht erst in Vorschlag bringen zu dürfen glaubte, wird begreifen, daß ich die obigen Andeutungen noch weniger in einem ähnlichen Sinne zu irgend einem Projekte auszuarbeiten mich berufen fühle. Die Leitung unserer Theater ist gegenwärtig dem Urtheile Derer überlassen, welche, so vornehm sie sich auch dünken mögen, ihren Verstand von der Sache doch nur der schlechten Beschaffenheit unseres Theaterwesens im Allgemeinen verdanken: diesen Verstand zu einem Verständnisse der wirklichen Bedürfnisse des Theaters erweitert zu sehen, habe ich längst aufgegeben. Wie

ich für jedes im Theater zu leistende Gute einzig auf den rechten Instinkt unserer Mimen und Musiker rechne, wende ich mich somit auch nur an diese, wenn ich meine Andeutungen bezüglich der wünschenswerthen ersprießlichen Verwendung ihrer Anlagen bis zur Darlegung meines Grundgedankens hierüber ausdehne.

Diesen Grundgedanken zeichnete ich bereits in meinem Vortrage „über die Bestimmung der Oper" für den ästhetischen Beurtheiler der verschiedenen Gattungen des Drama's in bestimmterer Fassung auf. Es liegt mir jetzt daran, ihn dem Bewußtsein unserer Schauspieler und Sänger näher zu bringen. Den ersteren zog ich eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutschen Grundcharakter angemessen, geführt wissen möchte, um sicher zu bleiben, daß sie sich von undeutscher Affektation, somit vom Verderb ihrer Kunst, ferne hielten. Sollten hiergegen nun die für die Überschreitung dieser Linie günstigen Umstände auf das Gewissenhafteste erwogen werden können, sollten demnach hie und da hervorragende mimische Begabungen wahrgenommen worden sein, deren glückliche Vereinigung zu einer Gesammtleistung in dem Sinne einer edlen nationalen Festlichkeit gelänge, so würde es sich nun an der Hand wohlbenützter Erfahrungen zu zeigen haben, ob das namentlich durch Schiller vertretene didaktisch-poetische Pathos der jedenfalls hier angestrebten Idealisirung des Drama's überhaupt förderlich sei, indem es den Darsteller, während es ihn in der höheren Sphäre erhielte, zugleich auf dem gesunden Boden seiner Kunst sich fortbewegen ließe. Dieses Problem wäre nämlich jedenfalls erst noch zu lösen, und keineswegs soll mit seiner Aufstellung etwa ein voraus gefaßter, unbedingter Zweifel ausgedrückt sein. — Die Dramen Schiller's sind als bloße wirksame Theaterstücke von so ungemeinem Werthe, sie fesseln uns einfach durch den Gang der dargestellten Handlung so unwiderstehlich, daß es wohl der Mühe werth dünken muß, die Bewältigung der Schwierigkeiten ernstlich zu versuchen, durch welche ihre Darstellung selbst in einem natürlichen Sinne andererseits so sehr behindert erscheint. Die Neigung, welche in unserem großen Dichter jenes, so bezeichnete, didaktisch-poetische Pathos ausbildete, durch dessen so ungemein schwungvolle Anwendung er den Gehalt seiner Dramen zu erhöhen und in das rechte verklärende Licht zu setzen sich bestimmt fühlte,

liegt jedenfalls im deutschen Wesen tief begründet. Wie jedoch die hierdurch dem Mimen gestellte Aufgabe zu lösen sei, wie der unerläßliche Charakter einer dramatischen Handlung bei dem, jeden Augenblick sie durchbrechenden Appell an das ethische Urtheil, unaufgehoben forterhalten werden solle, dieß wäre eben erst noch zu ermitteln und festzustellen. An den Erfolgen des Eintrittes der „poetischen Diktion" in den dramatischen Styl haben wir ersehen, bis zu welchem Verderbnisse aller guten Anlagen des deutschen Schauspieles die seichte Auffassung der hiermit gestellten Aufgabe führen konnte. Meines Wissens ist diese zu einer erträglichen Lösung nur durch den gesunden, wenn auch nüchternen Geist einiger guten Schauspieler aus der alten Schule gekommen, wie er sich z. B. noch in dem, der reiferen Generation unserer Tage erinnerlichen, tüchtigen Eßlär zeigte: hier ward der ethisch-didaktische Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift, und in verständiger Weise nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühles zum Vortrag gebracht. Nur einmal scheint das Schiller'sche Ideal durchaus erreicht worden zu sein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden musikalischen Ton der Rede fand, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöste, und somit selbst zum leidenschaftlichen Accente des Dramatikers wurde.

Glaubt ihr nun es versuchen zu dürfen, ob euch die Aneignung dieses Accentes, des unveräußerlichen Seeleneigenthumes eines großen Genie's, zum unfehlbaren stylistischen Erwerbnisse gelingen könne?

Jedenfalls dünkte es mich verständig, diesen Versuch nur unter den von mir vorausgesetzten außerordentlich günstigen Umständen zu wagen, denn hier gälte es, durch ihre vorangehende glücklichste Anwendung die Gesetze eines eigenthümlichen ideal-deutschen Styles erst aufzufinden, während die Dramen Shakespeare's uns überhaupt auf einen Styl der mimischen Darstellung hinweisen, für welchen es in Wahrheit gar keine Gesetze zu geben scheint, wogegen er in jedem gesunden mimischen Style als allererstes Gesetz seiner Natürlichkeit zu Grunde liegen muß.

Shakespeare ist eben aus keiner nationalen Schule zu erklären, sondern einzig aus dem reinen Wesen der mimisch-

dramatischen Kunst überhaupt zu begreifen. Bei ihm löst sich jedes Styl-Schema, das heißt: jede von außen angenommene, oder durch Reflexion vorgestellte Tendenz für Form und Ausdruck, in jenes eine Grundgesetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsspiel des Mimen den Erscheinungen des Lebens gegenüber seine wunderbare Täuschungskraft empfängt. Daß Shakespeare in der Maske seiner Darsteller jede von ihm wahrgenommene menschliche Individualität nach ihrem allernatürlichsten Gebahren sprechen lassen konnte, dieß ließ ihn auch das über alle eigene Lebenserfahrung hinaus Liegende nach seinem richtigen Gebahren erkennen und ausdrücken. Alle seine Gestalten tragen den Stempel der treuesten Naturwahrhaftigkeit in solcher Greifbarkeit an sich, daß zur Bewältigung der von ihm gestellten Aufgaben für das Erste nur Freiheit von jeder Affektation nöthig erscheint: welche Forderung hiermit aber ausgesprochen ist, leuchtet Demjenigen ein, welcher bedenkt, daß unser ganzes neueres Theater, und namentlich seine höhere pathetische Tendenz, auf Affektation sich gründet. Wollen wir diese nun in der Befolgung der von uns aufgestellten Grundsätze beseitigt denken, so bliebe, wie dort das didaktisch-poetische Pathos Schiller's, hier die uns so überraschende Höhe des rein leidenschaftlichen Pathos' exzentrischer Individualitäten übrig, welche unserer, an den Eindrücken des wirklichen Lebens auch noch so geübten, Fassungskraft nicht minder übernatürlich erscheinen, als jene vom Kothurn getragenen Heroen der antiken Tragödie. Auf dieses Shakespeare'sche Pathos das, im allerglücklichsten Falle nach den zuvor erörterten Voraussetzungen gelungen ausgebildete, Schiller'sche Pathos anzuwenden, müßte im Großen und Edlen zu der gleichen Verwirrung führen, zu welcher das heute gemein übliche falsche Pathos nach allen Seiten hin geführt hat.

Hier käme es nun vor Allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem Das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von Dem unterscheidet, was wir bei fast allen anderen dramatischen Dichtern antreffen.

Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurtheilung des *einen* Umstandes abzuleiten, daß Shakespeare's Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Fran-

zosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theatercoulissen, zeigt. Hier sehen wir das, mit Misverstand der antiken Bühne nachgebildete, akademische Theater der Kunstrenaissance, in welchem die Scene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird. Den Zuschauer, der auch auf den Seiten dieser modernen Bühne, als besonders begünstigter Kunstfreund, sich aufzuhalten vorzog, verwies schließlich unser Schicklichkeitssinn wieder in das Parquet, um so uns ungestört den Blick auf ein theatralisches Bild frei zu lassen, wie es von der Geschicklichkeit des Decorateurs, Maschinisten und Costümier's gegenwärtig fast zu dem Range eines besonderen Kunstwerkes erhoben worden ist.

Es ist nun von überraschender Belehrung, zu ersehen, wie auf dieser neueuropäischen, der antiken mit Entstellung nachgebildeten Bühne, ein Hang zu rhetorischem Pathos, wie es von unseren großen deutschen Dichtern zum didaktisch-poetischen Pathos gesteigert wurde, sich immer vorherrschend erhielt; wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakespeare's, welche alles täuschenden Blendwerkes der Dekorationen entbehrte, die Theilnahme sich vorwiegend dem ganz realistischen Gebahren der spärlich verkleideten Schauspieler zuwendete. Während das späterhin akademisch geregelte englische Theater den Schauspielern es zur unerläßlichsten Pflicht machte, dem Publikum unter keinen Umständen den Rücken zuzukehren, und es ihnen dafür überließ, wie sie bei einem Abgange nach dem Hintergrunde zu es anfangen mochten, sich mit verkehrtem Gange fortzuhelfen, bewegten sich die Shakespeare'schen Darsteller nach jeder Richtung hin voll und ganz, wie im gemeinen Leben, vor dem Zuschauer. Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spieles auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuschung unterstützt war, sondern in jedem Nerve des Gebahrens die wundervoll wahren und doch so unerhört seltenartigen Gestalten des Dichters uns glaubhaft in allernächster Nähe vorführen sollte: das höchste dramatische Pathos mußte hier lediglich schon wegen der Unterhaltung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit dieses Spieles eintreten, welches sonst im großen tragischen Momente geradesweges lächerlich gewirkt haben würde. Gestehen wir, daß wir unter solchen Umständen nur die allerungewöhnlichste mimische Kunst uns im richtigen

Sinne wirksam denken können; nämlich die Kunst jener Genie's, von deren Proteus-Natur und ungemeiner Kraft in der Beherrschung unserer Imagination uns jene berühmten Anekdoten als Zeugnisse überliefert sind. Gewiß war ihre Seltenheit der Grund für die so schnell hervortretende Reaktion gegen dieses volksthümliche Theater und die auf ihr herrschende dramatisch-dichterische Richtung von Seiten des gebildeten Kunstgeschmackes; denn offenbar waren schlechte und affektirende Schauspieler in dieser nackten Nähe nicht zu ertragen, wogegen sie, in einen entfernteren Rahmen gestellt und mit akademisch stylisirter Rhetorik ausstaffirt, für jenen Kunstgeschmack ganz wohl erträglich sich ausnehmen mochten.

In dieser zuletzt bezeichneten Weise gepflegt ist uns nun das moderne Theater und die auf ihm ausgeübte Schauspielkunst übermacht worden: wie dieß sich heute ausnimmt, ersehen wir; wie sich das Shakespeare'sche Drama hier anläßt, erleben wir aber ebenfalls. Hier haben wir Coulissen, Prospekte und Kostüme, in welche verkleidet das Drama uns als sinnlose Maskerade vorgeführt wird. So nahe dieses Drama dem deutschen Genius verwandt ist, so fern steht es doch der modernen deutschen Theaterkunst; und man wird nicht sehr irren, wenn man überhaupt der Annahme sich zuneigt, nach welcher das Shakespeare'sche Drama, wie es in der That fast das einzige, von jedem Einflusse der antikisirenden Renaissance gänzlich befreit erhaltene, wirkliche Originialprodukt des neueren europäischen Geistes war, als solches auch allein und durchaus unnachahmlich dasteht. Dieses Schicksal dürfte es in einem vorzüglichen Sinne mit der antiken Tragödie selbst theilen, zu welcher es andererseits eben im vollkommensten Gegensatz steht; und wir müssen uns sagen, daß, soll der verhofften reifen Entfaltung des Welt-rettenden deutschen Geistes ein ihm in gleicher Weise ganz eigenes Theater erwachsen, dieses ein zwischen jenen vollkommensten Gegensätzen mit nicht minderer Selbständigkeit sich erhebendes, unnahmliches Kunstwerk sein müßte.

Dem noch ungekannten, für diesen Fall uns aber im höchsten Grade noththuenden Genie, welches etwa unserem Theater entwachsen sollte, möge es überlassen bleiben, auf dem bisher von mir angedeuteten Wege das deutsche Schauspieltheater in dem Sinne zu regeneriren, daß es, auf seinen natürlichen Aus-

gangspunkt ohne Affektation zurücktretend, von hier aus die theils versäumten, theils durch schlimme äußere Einwirkungen zurückgedrängten, unterbrochenen und abgeleiteten Entwicklungsstufen seiner gesunden Natur, mit wachem Bewußtsein sie gleichsam nachholend, glücklich hindurchschreite, um so zu der vollen Ausbildung seiner bisher wahrnehmbaren, guten und eigenthümlichen Anlagen zu gelangen. Wir würden dann von ihm zu erwarten haben, daß es den Schauplatz seiner Wirksamkeit, in welche die ideale Tendenz Schiller's glücklich eingeschlossen wäre, in der Weise sinnig ausbilde, daß, wenn nicht das Shakespeare'sche Drama selbst, so doch der Grundzug der diesem Drama nöthigen Darstellungskunst, auf ihm einerseits zu deutlicher Traulichkeit uns nahe treten könnte, während es andererseits uns die ideale Fernsicht ermöglichte, in welcher wir die kühnsten Gestaltungen des originalsten deutschen Bühnenstückes, des Goethe'schen „Faust", glücklich uns vorgeführt erkennen dürften. Welche fundamentale Umwandlung des heutigen Theaters, vor allem schon im Betreff seiner architektonischen Einrichtung, wir hierbei in das Auge zu fassen uns genöthigt fühlen, erhellt aus meinen vorhergehenden Erörterungen; daß auf unserem modernen Halbtheater mit seiner, nur im Bilde, en face uns vorgeführten Scene, hieran nicht zu denken wäre, muß dem ernstlich Nachdenkenden einleuchten: vor dieser Bühne bleibt der Zuschauer gänzlich unmitwirksam in sich zurückgezogen, und erwartet nun dort oben, und gar endlich dort hinten, praktische Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen sollen, welcher er andererseits ganz unberührt fern bleiben will. Daß hier schließlich nur die glücklich erregte Einbildungskraft auch des Zuschauers die Darstellung scenischer Vorgänge erleichtern und sogar ermöglichen kann, welche uns von allen Seiten gleichsam umdrängen sollen; daß somit nicht von Ausführungen, sondern nur von sinnreichen Andeutungen, ungefähr wie die Shakespeare'sche Bühne sie für den Ort der Handlung verwendete, die Rede sein kann, wird ersichtlich. Wie aber bereits durch eine sinnreiche Benutzung einfach gegebener architektonischer Verhältnisse, und der hieraus sich bildenden Annahmen, ein großer Reichthum an plastischen Darstellungsmotiven erwachsen kann, dieses zeigt uns eben schon die Shakespeare'sche Bühne, deren entfernte Nachahmung auf unserem Theater einem geist-

vollen Sachverständigen eine glückliche Ausführung der scenischen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum“ bot, in der Weise erleichterte, daß sie hierdurch geradesweges erst möglich ward. Wollen wir nun, mit Hilfe der modernen Ausbildung aller mechanischen Künste, jene einfachen architektonischen Gegebenheiten des Shakespeare'schen Theaters uns auf das Mannigfachste bereichert und zu Erweiterungen benutzt denken, so möchte schließlich nur noch ein kühner Appell an die mitwirksame Einbildungskraft des Zuschauers nöthig sein, um ihn mitten in die Zauberwelt zu versetzen, in welcher vor seinen Augen „mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ gewandelt wird.

Dieß zu verwirklichen ist in Wahrheit die Aufgabe, welche unserem Theater zu stellen wäre, sobald es seiner großen Dichter würdig sich bewähren wollte. Sollte kein Genie es mehr diese Bahn zu führen vermögen, so müßte anerkannt werden, daß unser Theater einseitig dem Abgrunde tiefster Entartung zugewandelt sei, und die Rettung seiner edelsten Bestimmung ihm wohl nur durch eine gänzliche Ableitung von dem bisherigen Wege, durch Einschlagung einer ganz neuen, ihm dennoch aber ureigenen Richtung bestimmt sein könne. —

Wenden wir unser Auge jetzt auf die deutsche „Oper“. —

Über die Bestimmung, welche ich der Oper zuerkennen zu dürfen glaube, habe ich mich in dem schon mehrmals erwähnten, diesem Thema besonders gewidmeten Vortrage eingehender ausgesprochen, wobei ich mich zuvörderst auf die Erfahrung davon stützte, daß dem modernen Drama von je die Neigung, sich in das Opernhafte aufzulösen, innegewohnt habe. Indem ich für alles hierauf Bezügliche auf das in jener Abhandlung von mir Gesagte verweise, knüpfe ich meine sehr ernstlich gemeinten Ansprüche über die der Oper erreichbare Höhe ihrer Bestimmung jetzt sofort an die zuletzt erwogene charakteristische Eigenschaft der modernen Schaubühne und des Verhältnisses, in welches der Zuschauer zu ihr gebracht ist, an. Hier ist es ersichtlich, daß unser modernes Theater auch im Betreff seiner architektonischen Konstruktion sich gänzlich von einer gesunden Entwickelung des

sogenannten rezitirenden Schauspieles ab-, und der Oper zugewendet hat.

Unsere Theater sind Operntheater, und ihre Einrichtung ist nur durch die Erfordernisse der Oper zu verstehen. Ihre Herkunft ruht einzig in Italien, dem Lande der spezifischen „Oper“. Hier bildete das antike Amphitheater, mit den darüber zu Logenreihen eingerichteten Stockwerken des Coliseums, sich zu dem glänzenden Versammlungssaale der unterhaltungslustigen reicheren Gesellschaft der Städte aus, in welchem das Publikum vor allem sich selbst zur Augenweide wird, und wo „die Damen, sich selbst und ihren Putz zum Besten gebend, ohne Gage mitspielen“. Aber, wie hier alles Vorgeben der Kunst von der akademisch misverstandenen Antike herrührte, so fehlte auch die Orchestra mit der dahinter sich erhöhenden Bühne nicht. Aus der Orchestra erklang die Indroduktion oder das Ritornel, wie ein zum Schweigen einladender Heroldsruf; auf der Bühne erschien der Sänger im Kostüme des Helden, trug, von den Instrumenten begleitet, seine Arie vor, und überließ mit seinem Abgange das Publikum wieder der berauschenden Unterhaltung mit sich selbst.

Mit großer Entstellung ist in dieser Konvention doch immer noch die Einrichtung des antiken Theaters erkennbar, von welchem wir deutlich eben die Orchestra als Mittelglied zwischen dem Publikum und der Bühne erhalten haben. In dieser Stelung ist die Orchestra unleugbar zur Vermittlerin der Idealität des Spieles auf der Bühne bestimmt; und hierin liegt der tiefgreifende Unterschied dieses Theaters von dem Theater Shakespeare's, in welchem die Realität des nackt uns gebotenen Spieles durch die genialste mimische Täuschung sich einzig in einer höheren Sphäre idealer Theilnahme von Seiten der Zuschauer erhalten konnte. Die Orchestra des antiken Theaters ist dagegen der eigentliche Zauberheerd, der gebärende Mutterschooß des idealen Drama's, dessen Helden, wie sehr richtig bemerkt worden ist, sich auf der Bühne wirklich nur in der Fläche uns zu erkennen geben, während der von der Orchestra ausgehende und geleitete Zauber alle nur erdenklichen Richtungen, nach welchen jene dort erscheinende Individualität sich irgendwie kundgeben könnte, im erschöpfendsten Reichthume auszufüllen einzig vermögend ist. Beachten wir nun, zu welcher Bedeutung aus jenen kümmer-

lichen Anfängen der italienischen Oper das moderne Orchester sich entwickelt hat, so dürfen wir auf seine höchste Bestimmung für das Drama wohl Schlüsse ziehen, deren Berechtigung wir andererseits in der siegreich behaupteten Einrichtung des modernen Theaters, mit seiner anfänglich misverständlichen Nachbildung nach dem antiken Vorbilde, gegenüber dem Shakespeare'schen Schauspieltheater in überraschender Weise begründet finden. Gewiß ist es, daß in diesem modernen Theater sich das naturwüchsige neueuropäische Schauspiel in der Weise verflacht und verdorben hat, daß es der Rivalität der Oper hat weichen müssen; dort ist eben nur die theatralische Fläche, in welcher die Bühnengestalten sich zeigen, übrig geblieben, und das theatralische Pathos, welches unsere großen Dichter mit sentenziösem Inhalte, unter solchen Umständen vergeblich, zu veredeln suchten, mußte, des Zaubers der stets mitwirksamen Orchestra beraubt, nothwendig in hohle Flachheit ausarten.

Hierüber muß man sich klar werden, um die Gründe der charakteristischen Unvollkommenheiten und Schwächen des modernen Theaters verstehen zu können.

In der, vom Amphitheater fast vollständig umgebenen, antiken Orchestra stand der tragische Chor, wie im Herzen des Publikums: seine Gesänge und von Instrumenten begleiteten Tänze rissen das umgebende Volk der Zuschauer bis zu der Begeisterung fort, in welcher der nun in seiner Maske auf der Bühne erscheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum wirkte. Denken wir uns nun die Shakespeare'sche Bühne in der Orchestra selbst aufgeschlagen, so erhellt uns alsbald, welche ungemeine Kraft der mimischen Täuschung zugemuthet werden mußte, wenn sie das Drama selbst ganz unmittelbar vor den Augen des Zuschauers zu überzeugendem Leben bringen sollte. Zu dieser, in die Orchestra selbst versetzten Bühne verhält sich dagegen unsere moderne Scene wie das Theater im Theater, von welchem Shakespeare wiederholt Gebrauch macht, indem er auf dieser doppelt fingirten Bühne von Schauspieler spielenden Schauspielern, den Darstellern seines Drama's zunächst ein zweites Stück vorspielen läßt. Ich glaube, dieser Zug des Dichters läßt uns auf ein fast ganz deutliches Bewußtsein desselben von der urherkömmlichen Beschaffenheit der idealen scenischen Konventionen, in welchen

er sich nach zunächst überliefertem Misverständnisse und Misbrauche bewegte, schließen. Sein Chor war zum Drama selbst geworden und bezeigte sich in der Orchestra mit solch' realistischer Natürlichkeit, daß er recht gut sich schließlich als Publikum selbst fühlen konnte, und ganz in der Eigenschaft eines solchen sich über ein ihm wiederum vorgeführtes zweites eigentliches Bühnenspiel beifällig oder misfällig, oder auch überhaupt nur antheilvoll äußern durfte. Höchst charakteristisch ist hier nun das Licht, in welchem der Dichter uns dieses zweite Theaterspiel erscheinen läßt: die „Ermordung des Gonzago" im Hamlet zeigt uns das ganze rhetorische Pathos der akademischen Tragödie, deren Aktoren der Dichter von der zur Hauptbühne gewordenen Orchestra selbst zurufen läßt, „das vermaledeite Gesichterschneiden" zu lassen. Wir glauben hier die auf das deutsche Theater verpflanzte französische Tragédie vor uns zu haben; während das Rüpel-Trauerspiel im „Sommernachtstraum" uns sehr gut das neueste Pathos unserer grimmigen Original-Recken-Poeten bereits zum Vorgeschmack bringt.

Nun hat aber der akademische Geschmack gesiegt; die hintere Bühne mit ihren Flächenerscheinungen ist zur eigentlichen Scene erklärt, das Drama aus der Orchestra verwiesen, und dafür sind wirkliche Musiker in dieselbe gesetzt worden, welche von dort aus jetzt die Sänger der oben gesungenen Oper accompagniren. Welche Macht selbst das so auf die bloße musikalische Begleitung angewiesene Orchester durch seine, dem Grundzuge der theatralischen Einrichtung immerhin entsprechende, Mitwirkung an der dramatischen Leistung im Ganzen hat, sollte mit dem Wachsen der Bedeutung der neueren Instrumentalmusik immer klarer werden. Es war nicht nur die überwältigende Macht des Gesanges, gegenüber der nur rezitirten Rede, welche zu jeder Zeit ausgezeichnete Geister, wie endlich auch unsere großen deutschen Dichter, ernstlich auf die Oper aufmerksam machte; sondern es war dieß das ganze Element der Musik, wie es, in auch noch so dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erst in die ideale Sphäre versetzte, für welche sich die sinnvollste poetische Diktion als unzureichend erwiesen hatte.

Daß die in diesem Bezug gehegten Erwartungen erst in Erfüllung gehen können, wenn die bisher anerkannten Faktoren der Oper in ihrem Verhalten zu einander bedeutend modifizirt

worden sind, dieß ist es nun, worüber unsere traditionelle Ansicht sich sehr wesentlich berichtigen muß. Die Oper gab uns auf der Bühne Sänger, d. h. Virtuosen der Gesangskunst, und im Orchester eine allmählich sich verstärkende Anzahl von Instrumentisten, welche den Gesang der Virtuosen zu begleiten hatten: bei dem Wachsen der Bedeutung des Orchesters und seiner Leistungen entstand daher für die Beurtheilung des zweckmäßigen Verhältnisses beider Faktoren zu einander das Axiom, das Orchester habe das „Piedestal“, der Sänger die „Statue“ zu liefern, wogegen es fehlerhaft sei, das Piedestal auf die Bühne, die Statue aber in das Orchester stellen zu wollen, wie dieß durch überwuchernde Betheiligung des Orchesters geschähe. Der hier angewendete Vergleich zeigt die Misbeschaffenheit des Operngenre's auf: wo irgend von Statuen und Piedestal's die Rede sein kann, darf höchstens an die kalte Rhetorik der französischen Tragédie, oder die nicht minder kalte italienische Operngesangskunst der Kastraten des vorigen Jahrhunderts gedacht werden; wenn das wirklich lebende Drama in Betracht kommt, hört aber jede Analogie mit dem Wesen der plastischen Bildnerei auf, wogegen sein gebärender Schooß in dem Elemente der Musik zu suchen ist, aus welchem das tragische Kunstwerk einzig geboren wurde. Dieses Element gewann bei den Griechen seinen plastischen Leib in dem Chore der Orchestra; und dieser Chor ist durch die Wandelungen des Kulturschicksales des neuern Europa zu dem nur noch hörbaren Instrumentalorchester, der originalsten, ja einzigen wahrhaft neuen, unserem Geiste gänzlich eigenthümlichen Schöpfung auf dem Gebiete der Kunst geworden. Somit heißt es richtig: hier das unermeßlich vermögende Orchester*), dort der dramatische Mime; hier der Mutterschooß des idealen Drama's, dort seine von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung. —

Und nun zurück zu unserem „Opernsänger“.

Unter diesem verstehen wir gegenwärtig den eigentlichen

*) Daß diesem seine idealisirende Wirksamkeit nur durch seine Unsichtbarmachung gesichert werden kann, ist von mir schon an anderen Orten ausgesprochen worden.

Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im rezitirenden Schauspiele verlangt, und dem es mit Lächeln nachgesehen wird, wenn er den in der Oper etwa doch noch vorkommenden Dialog so ungeschickt spricht, wie dieß keinem Schauspieler erlaubt sein würde.

Dieß war beim Entstehen und während einer langen Zeit der Ausbildung der deutschen Oper anders. Diese hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville, und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's spielten. Selbst nachdem die früheren anspruchslosen kleineren Gesangsstücke, welche dem Singspiele seinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der späteren Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, selbst für die bedeutendsten Fächer desselben, dem Schauspiele angehörig. K. M. v. Weber übernahm die Einrichtung einer deutschen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales des Schauspieles: den erst vor Kurzem gestorbenen Schauspieler Genast sah ich zu seiner Zeit in Leipzig in den ersten Rollen des Schauspieles wie der Oper auftreten, und die Brüder Emil und Eduard Devrient eröffneten ihre theatralische Laufbahn noch als Sänger und Schauspieler zugleich. Für diese sehr rühmliche Gattung von Darstellern wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozart'schen Opern in deutscher Übersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Auf solche Weise traten auch diese Opern in die Genreordnung der Produkte der eigentlichen französischen Oper ein, welche nur übersetzt zu werden brauchten, um mit Werken wie „Wasserträger", „Joseph" u. s. w. uns, neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro", unserer Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielergesellschaft unterhalten werden konnte.

Nur eine sogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man sich alsbald besonders zulegen: denn hier galt es einer spezifischen Kunstfertigkeit, deren Erwerbung und Unterhaltung alle Ausbildung der eigentlichen mimischen Anlagen auszuschließen schien, und deshalb einer in ihrem Fache als solcher geschickten Schauspielerin nicht wohl zugemuthet werden konnte. Zu ihr

gesellte sich alsbald auch der „Coloratur-Tenor“, welchen man noch heute den „lyrischen“ Tenor nennt, zum Unterschiede vom „Spiel“-Tenor, welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauspieler sein durfte. Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweiheten Absonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbniß namentlich der deutschen Oper geworden. — Als die fürstlichen Höfe ihren Luxus zu beschränken hatten, und die bis dahin von ihnen unterhaltenen italienischen Sängertruppen entlassen mußten, sollte das spezifische Repertoire der italienischen Oper nun auch von deutschen Schauspielergesellschaften bestritten werden. Hier ging es dann ohngefähr so her, wie ich es zu seiner Zeit bei der sonst so berühmten katholischen Kirchenmusik in Dresden erlebte, als dort die italienischen Kastraten entlassen wurden oder ausstarben, und nun die armen böhmischen Kapellknaben die für jene gräulichen Virtuosen-Kolosse berechneten Bravourstücke, von denen man nicht lassen zu können glaubte, in kläglicher Weise verarbeiten mußten. Jetzt sang denn die ganze Oper „Coloratur“, und der „Sänger“ ward ein geheiligtes Wesen, dem man zu sprechen bald nicht mehr zumuthen durfte: wo noch Dialog bestand, mußte er gekürzt, auf ein nichtssagendes Minimum reduzirt, für die Hauptpersonen aber möglichst ganz unterdrückt werden. Was dagegen von Worten und Sprache für den reinen Gesang übrig blieb, ward endlich zu dem Kauderwelsch, das wir heut' zu Tage in der Oper zu hören bekommen, und für welches man sich die Mühe der Übersetzung gänzlich ersparen dürfte, da doch Niemand versteht, welcher Sprache es angehört.

So sehen wir in der Oper ganz dasselbe Verderbniß wie im Schauspiele eintreten, welches näher zu charakterisiren ich an anderen Orten mir bereits angelegen sein lassen mußte. Hörten Goethe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia“ und des „Don Juan“ zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch' eine „Propheten“- oder „Trovatore“-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müssen. Will ich dagegen meine Ansichten im Betreff einer gänzlichen Neugeburt dieses

Opernwesens, durch welche es seiner damals geahnten edlen Bestimmung zugeführt werden könne, jetzt Denjenigen, durch welche sie einzig erreichbar ist, zur herzlichen Erwägung vorlegen, so führe ich unsere Sänger zunächst eben auf den Ausgangspunkt ihrer jetzt so entarteten Kunst zurück, dorthin, wo wir sie als wirkliche Schauspieler noch antreffen.

Hier wird es sich dann zeigen, wodurch unser Theatersänger von dem italienischen Opernsänger so durchaus verschieden ist, daß die natürliche Aufgabe beider in einander mischen zu wollen eben zu der unsinnigen heutigen Opernsingerei führen mußte.

Die italienische Oper ist das, allerdings sonderbar ausgeschlagene Produkt einer akademischen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den versifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatralischen Aktion nur in der Weise, wie es mit den kirchlichen Litaneien geschieht, psalmodirend absingen ließe, so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden, sobald man nämlich zugleich dafür sorge, daß Chorgesänge und Balletänze zur gehörigen Unterbrechung einträten. Der mit affektirtem Pathos, geschraubt und unnatürlich, rezitativisch dialogisirende Sänger war demnach hier der Ausgangspunkt für die praktische Ausführung: da sein Psalmodiren unerträglich langweilig wurde, erlaubte man ihm bald durch Produktion seiner vom Texte endlich ganz abzulösenden Gesangskunststücke sich und das Publikum für die unlohnende Mühe des Rezitatives zu entschädigen; ganz so, wie dem steif antikisirenden Tänzer endlich die Pirouette und das Entrechat zugestanden wurden. Mit sehr natürlicher Folgerichtigkeit hat sich hieraus eine Gesangsvirtuosität ausgebildet, wie sie schließlich am allerbesten durch besonders hierfür zubereitete menschliche Instrumente, als welche wir die Kastraten anzusehen haben, kultivirt wurde. Was hat nun unser ehrlicher deutscher Sing-Schauspieler mit diesem wunderlichen Subjekte der italienischen Gesangskunst gemein? Möge diese Kunst unter der Pflege vorzüglicher Meister sich selbst anmuthig und wahrhaft reizend ausgebildet haben, so ist sie der Anlage des Deutschen doch in jeder Hinsicht fremd. Kann er sich sie aneigenen, so ist dieß doch nur eben dadurch möglich, daß er seine natürlichen Anlagen aufgiebt und sich italienisirt,

wovon wir mancherlei Beispiele erlebt haben: aber von allem deutschen theatralischen Vorhaben ist er doch damit ausgeschieden? Ist der italienische Gesang in deutschen Kehlen möglich, so kann dieß doch nur auf Grund der zugleich angeeigneten italienischen Sprache sein; denn keine andere Sprache, als eben diese, konnte bei der Ausbildung des Gesanges eine so sinnliche Lust am reinen Vokalismus, musikalisch bezeichnet, am sogenannten Solfeggio, aufkommen lassen und unterstützen. Und diese Lust am sinnlichen Stimmtonschwelgen, wie sie sich nur im pathetischen Gesange vollständig sättigen kann, ist bei den Italienern so groß, daß die Anlage dieses so reich begabten Volkes auch für den populäreren Styl des fast nur geplauderten Buffo-Genre's verhältnißmäßig nur äußerst spärlich gepflegt wurde, während der weinerlich dehnende und verzierende Affekt, das eigentliche Lamento des vermeintlichen tragischen Styles, selbst den genialsten Produkten auf jenem niedereren Gebiete immer vorgezogen blieb.

Einzig von Frankreich her erhielt unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzose von der Aneignung des italienischen Gesanges durch den Charakter seiner Sprache, wie durch die Herkunft seines auf diesen Charakter begründeten Vaudeville's, in ähnlicher Weise wie der Deutsche ausgeschlossen. Dafür war es denn auch in Frankreich, wo ein Deutscher wenigstens durch Bekämpfung des italienischen Gesangsgeistes im Betreff der „Arie“ gewisse Prinzipien der Natürlichkeit im dramatischen Gesange zu einer fast feierlichen Beachtung bringen konnte. Daß Gluck's Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen „Tragédie“ liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles. Während die sogenannte „große“, nämlich die, neben Arien und Ensemblestücken, rezitativisch, also durchweg gesungene Oper, uns immer ein fremdes Wesen blieb, bildete sich das uns eigene Element immer nur noch durch das erweiterte Singspiel aus. Und hier ist es anzufassen, namentlich sind von hier aus unsere Sänger zu geleiten, wenn wir gesund auf eigenen Füßen stehen wollen.

Zu allererst haben wir uns somit darüber klar zu werden, was im gesungenen deutschen Drama unter dem „Gesange" einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, giebt uns diesen nöthigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische „Canto" unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich, wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsere Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wuste unverständlich artikulirter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.

Daß selbst nur erträgliche deutsche Sänger jetzt immer seltener werden und von unseren herrlichen Theater-Intendanten endlich mit Gold und Edelsteinen aufgewogen werden müssen, rührt nicht von einer etwa zunehmenden Unfähigkeit der Deutschen, sondern von ihrer verkehrten Abrichtung zu wiederum unsinnigen Leistungen her. Wenn ich mir jetzt Sänger für eine möglichst richtige Aufführung meiner dramatischen Arbeiten aufsuche, so ist es nicht etwa der anzutreffende Mangel an „Stimmen", was mich ängstigt, sondern die überall vorauszusetzende gänzliche Verbildung derselben in einer Vortragsmanier, welche alle gesunde Sprache ausschließt. Da unsere Sänger nicht natürlich aussprechen, kennen sie auch meistens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen somit nur nach allgemeinen schattenhaften Umrissen bekannt, in welchen sie sich ihnen im Lichte gewisser banaler Opernkonventionen zeigt. Bei dem hieraus entstehenden irrsinnigen Herumtappen treffen sie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts Anderes, als die hie und da zerstreuten Tonaccente, auf welche sie nun mit stöhnendem Athemzuge ihre Stimme, so gut es geht, loslassen, und vermeinen jetzt recht „dramatisch" gesungen zu haben, wenn sie die Schlußnote der Phrase mit emphatischer Rekommandation an den Applaus preisgeben.

Es war mir nun fast erstaunlich zu erfahren, wie schnell ein solcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hin-

leitete. Hierfür bestand mein nothgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen er zuvor mehre Male leidenschaftlich respirirt hatte, auf demselben einen Athem von ihm singen ließ; worauf ich, wenn dieß gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab. Hier war es mir, als ob ich an dem Sänger die wohlthätige Wirkung der Rückkehr einer überreizten Empfindung zu ihrer natürlichen Strömung wahrnähme, als ob ihr zuvor unnatürlich gehetzter und gespreizter Gang jetzt, in seine richtige Bewegungsnorm zurückgeleitet, ihm zu einem unwillkürlichen Wohlgefühle von sich selbst geworden wäre; und ein ganz bestimmter physiologischer Erfolg zeigte sich sofort, als Ergebniß dieser Beruhigung, durch das Verschwinden des eigenthümlichen Krampfes, welcher unseren Sängern die sogenannten Gaumentöne abnöthigt, — diesen Schrecken unserer Gesangslehrer, dem sie vergeblich durch ihre noch so sinnreichen mechanischen Zwangsmittel beizukommen suchen, während hier nur eine einfältige Neigung zum Affektiren zu bekämpfen ist, wie sie den Sänger unwiderstehlich in Besitz nimmt, sobald er glaubt nicht mehr natürlich sprechen, sondern eben „singen" zu sollen, wobei er dann glaubt, es „recht schön" machen zu müssen, d. h. sich zu verstellen.

Ich glaube, daß jeder gutgeartete deutsche Sänger einer ähnlichen schnellen Heilung oder selbst Wiedergeburt fähig ist, und halte es für gänzlich vergebliche Mühe, die Künste unserer Gesangslehrer an Solche zu verschwenden, welche der von mir angedeuteten Anleitung nicht alsbald nachzukommen vermögen. Wollt ihr den „Canto" der Italiener, so schickt eure selten hierfür geeigneten Stimmen nach Italien! Was der Deutsche braucht, um ihn seinen natürlichen Anlagen gemäß für den, diesen wirklich entsprechenden, dramatischen Gesangstyl auszubilden, besteht in etwas ganz Anderem und von dem dort nöthig dünkenden Instruktionsapparate durchaus Verschiedenem. Denn Alles, dessen der deutsche Sing-Schauspieler (wie ich ihn hier

nennen möchte) außer der Anleitung zum Wiedergewinn seiner schändlich verwahrlosten, guten Natürlichkeit im Sprechen wie im Singen bedarf, liegt einzig auf dem geistigen Gebiete der ihm nöthigen Bildung.

Unter diesem geistigen Gebiete verstehe ich nun ganz gewiß nicht die Domäne unserer Musik- und Theaterschulen, in welchen der Herr Professor mit Vorträgen über Ästhetik, Kunstgeschichte u. s. w. sich breit macht, nämlich über alle die Dinge, worüber er in verschiedenen Büchern gelesen hat, um sich nun weis zu machen, er verstünde etwas davon*). Wir haben es hier mit einer populären Kunstbegabung zu thun, von deren Ausbildung wir unsere doktrinären Maximen gar nicht fern genug halten können, um durch die Erfolge ihrer ganz natürlichen Entwickelung aus ihren eigensten Instinkten erst selbst zu erlernen, welche richtige Bewandtniß es mit dem Drama und seinen Leistungen bei uns habe.

Es kann sich nur darum handeln, von welcher Beschaffenheit die Aufgaben sind, welche wir den mimischen Talenten unseres Volkes für die Ausübung ihrer Kunst vorlegen. Ist dem Schauspieler und Sänger selbst eine umfassende Bildung zu eigen, so ist dieß desto besser für ihn, eben als gebildeten Menschen überhaupt. Gar keinen Einfluß kann diese Bildung aber auf die gesunde Ausübung seiner spezifischen Kunst haben: das Richtige in dieser wird ihm nur vermöge seines, durch das richtige Beispiel angeleiteten und bestimmten, mimischen Darstellungstriebes eingegeben. Von Natur aus Nachahmungstrieb, wird dieser zum höheren Kunsttriebe dadurch, daß er von der Nachahmung sich zur Nachbildung hingeleitet weiß. Als Nachahmungstrieb befriedigt er sich an den unvermittelten sinnlichen Erscheinungen des gemeinen Lebens; hier ist seine Wurzel, ohne welche das mimische Wesen haltlos als theatralische Affektation durch die schlechte Luft unserer ganzen affektirten Kultur dahinweht. Diesen primitiven Trieb, durch das ihm vorgeführte

*) Wüßten unsere Fürsten, Abgeordnetenkammern und sonstigen Kunstprotektoren, denen man seit einiger Zeit die Ausstattung und Unterhaltung solider Schulen und Konservatorien zur Pflicht gemacht hat, wofür sie hiermit ihr Geld wegwerfen, so würden sie gewiß gern darein willigen, dieses lieber unseren armen, verhungernden Volksschullehrern zuzuwenden!

Bild des über das gemeine sinnliche Leben der Erfahrungswelt erhabenen Ideales aller Wirklichkeit, auf die Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen hinzuweisen, dieß heißt hier das Beispiel geben, welches, wenn es deutlich und klar ausgedrückt ist, von dem Mimen, für den es zu allernächst auf das Bestimmteste berechnet ist, am erfolgreichsten sofort verstanden und jetzt in der Weise, wie ursprünglich die Erscheinung oder der Vorgang des realen Lebens, von ihm nachgeahmt wird.

Auf dieses Beispiel kommt es daher an, und im hier zunächst berührten besonderen Falle verstehen wir darunter das Werk des dramatischen Musikers. In diesem Betreffe müssen wir nun erkennen, daß es eine unsinnige Forderung an unseren heutigen Opernsänger ist, von diesem zu verlangen, er solle natürlich singen und spielen, wenn ihm das unnatürliche Beispiel vorgelegt wird. Das Unnatürliche unserer Oper liegt nun aber in der völligen Unklarheit ihres Styles, welcher nach zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten unentschieden dahinschwankt; und diese zwei Seiten bezeichne ich kurzweg als: italienische Oper (mit Canto und Recitativo) und: deutsches Singspiel auf der Basis des dramatischen Dialoges.

Nach dem vorangehends Nachgewiesenen hatte der Deutsche die italienische Oper vollständig sich fern zu halten, und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dieß ist auch von unseren besten Tonsetzern geschehen: wir haben Mozart's „Zauberflöte", Beethoven's „Fidelio" und Weber's „Freischütz". Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte ungeheure Fähigkeit des Orchesters zu besiegen. Jene Meister fanden für ihre rein musikalische Erfindung nur das Feld der Arie und des Ensemblesatzes vor, welches neben der Heerstraße des Dialoges ihnen überlassen und zu immer üppigerem Ausbau eingeräumt war. Hierbei geriethen sie selbst in die Versuchung, dem italienischen Canto ihre Zugeständnisse zu machen, da jene besonderen Stücke, eben in ihrer Vereinzelung, von selbst sich dem Charakter der Cabaletta u. s. w. zuneigten. Der deutsche Komponist schien den Vorwurf der Plumpheit von Seiten der Kunstliebhaber, sowie den der „Un-

dankbarkeit" ihrer Partien von Seiten der Sänger zu fürchten, und begegnete diesen durch Konzessionen, wie sie selbst hier und da eingeflochtene Coloraturen für die Gesangsstimme ausdrücken, deren Ausführung andererseits nicht einmal seine Geschicklichkeit in einem günstigen Lichte erscheinen lassen konnte. Der Zwiespalt der ganzen Schreibart schien einzig dadurch zu beseitigen zu sein, daß das Mittel gefunden würde, auch den Dialog singen zu lassen, um hierdurch die Vereinzelung der Gesangsnummern aufzuheben, und somit der Verführung zur undramatischen Behandlung derselben auszuweichen. Jeder Versuch, das eigentliche Rezitativ auf unseren Dialog anzuwenden, misglückte, und Weber verdankte ihm den befremdenden Eindruck seiner „Euryanthe" auf das Publikum. Die größere Gewöhnung an den durchkomponirten und rezitativisch vorgetragenen Dialog verdanken wir seither dem besonderen Aufschwunge, welchen die große französische Oper zu nehmen schien: diese beschenkte uns mit einigen ungemein eindrücklichen Werken, in welchen das Rezitativ mit bisher ungewohntem Feuer vorgetragen, sowie von reicherer Begleitung des Orchesters unterstützt, alle Gewöhnungen überwand; so daß von jetzt an auch für unsere Komponisten es zum Ehrenpunkte ward, ihre Textbücher in allen Theilen, wie man es nannte, „durch" zu komponiren. Unvermerkt verfielen wir so in das gänzlich undeutsche Rezitativ, mit den besonderen Merkmalen, daß sein Styl nun der französischen Rhetorik entlehnt war, und auch die deutsche Sprache in ihm nach einem Schema behandelt wurde, welches deutlich den schlechten Übersetzungen aus dem Französischen entnommen war. —

Es muß mir nun erlaubt sein, an meinen eigenen Arbeiten die Phasen der Entwickelung aus dem soeben bezeichneten Styllabyrinthe zu einem einzig gesunden deutschen Style, wie er wenigstens meinem Gefühle von der Sache aufgegangen ist, nachzuweisen, da mir an den Werken meiner opernkomponirenden deutschen Zeitgenossen derselbe Nachweis bisher noch undeutlich geblieben ist.

Was den deutschen Musiker beim Anblicke der Oper in steter Befangenheit erhalten mußte, war ihre Theilung in zwei Hälften, in eine dramatische und eine lyrische, von welcher nur

die zweite für ihn bestimmt war; wodurch er darauf gebracht werden konnte, den ihm zugewiesenen Antheil durchaus nur im Sinne seiner besonderen Kunst, d. h. nach einem formellen Schema, welches von der dramatischen Lebhaftigkeit gar nicht berührt war, auszubeuten und auszuschmücken. So sah Weber, nachdem er die höchst dramatische Scene der Anwerbung des Max durch Kaspar vermöge des ihm aufgedrungenen verhängnißvollen Freischusses, dem rezitirten Dialoge hatte überlassen müssen, sich, um der großen Aufregung der Situation einen Ausdruck zu geben, auf die Komposition weniger Verszeilen für eine Arie des höllischen Verführers angewiesen, was ihn natürlich verleiten mußte, dem ganzen Unsinne der monologischen Arie durch dramatisch höchst ungeeignete Ausdehnung im rein musikalisch-effektvollen Sinne beizukommen; weßhalb er denn auch die, so vielen Komponisten schicklich dünkende, Coloratur auf „Rache" hier nicht unangewandt lassen zu dürfen glaubte. Die vorangehende größere dialogische Scene ward nun für die spätere Pariser Aufführung der Oper von Berlioz im französischen Rezitativ-Style durchkomponirt, wobei es sich denn deutlich zeigte, wie gänzlich ungeeignet der lebenvolle deutsche Dialog für diese Behandlung war; und mir wurde es namentlich ganz ersichtlich, daß auf diese dialogische Scene nicht das übliche, wenn auch noch so belebte Rezitativ, sondern eine ganz andere musikalische Durchführung hätte angewandt werden müssen, nach welcher der Dialog selbst in einem solchen Sinne zur Musik erhoben worden wäre, daß der Anhang einer spezifischen Gesangsarie, wie hier die Kaspar's, auch für das musikalische Bedürfniß als gänzlich unnütz erscheinen mußte. Die Erhebung des dramatischen Dialoges zu dem eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung, wie er für das Drama selbst das Allerwichtigste und in Wahrheit Theilnahmfesselndste war, mußte dem zu Folge auch die rein musikalische Struktur des Ganzen bestimmen, in welcher somit das bisher zwischen den Dialog eingeschobene besondere Gesangsstück als solches gänzlich zu verschwinden hatte, um dagegen mit seiner musikalischen Essenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit enthalten, ja zu diesem Ganzen selbst erweitert zu sein. Um das hier Gemeinte an dem angezogenen Beispiele aus dem Freischützen deutlicher zu machen, haben wir uns etwa vorzustellen, welche Verwendung

und Verwerthung der musikalischen Bestandtheile des vorangehenden Trinkliedes und der abschließenden Arie des Kaspar Weber geglückt sein, wie bedeutend er sie erweitert und durch neue Fügungen bereichert haben würde, wenn er sie zu einer musikalischen Ausführung der ganzen dazwischen liegenden dialogischen Scene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieses Dialoges, etwa um seines opernhaften, ariosen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulassen. Nehmen wir an, Weber würde sich hierzu durch irgendwelche Nöthigung veranlaßt, und besonders auch die Aufgabe sich zugetheilt gesehen haben, das Orchester nicht in der Weise eines Rezitatives den Dialog eben nur begleiten, sondern im symphonischen Style diesen Dialog so tragen zu lassen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt, der nach außen als gerade so oder anders, als leidenschaftlicher oder ruhiger, trauriger oder heiterer, entschlossener oder zögernder Mensch sich darstellt; und wollen wir hierzu aus vielen Analogien, wie sie die Weber'sche Charakteristik musikalischer Motive, z. B. in den Schlußscenen des letzten Aktes der Euryanthe, uns liefert, entnehmen, in welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orchester unsere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge sich vor unseren Augen entwickelnde, Situation jeden Augenblick thätig erhielte, ohne aufzuhören zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — so dürften wir mit dieser einen Scene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben.

Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen, darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwickelung bestimmte, und ich glaube den Punkt, bis zu welchem ich in ihrer Auffindung gelangte, am deutlichsten kenntlich zu machen, wenn ich des einen Erfolges gedenke, daß ich meine dramatischen Gedichte mit der Zeit bis zu einer solchen dialogischen Ausführlichkeit ausbilden konnte, daß Der, dem ich sie zuerst mittheilte, mir nur seine Verwunderung darüber ausdrückte, wie ich dieß ganz vollständig dialogisirte Theaterstück nun auch noch in Musik setzen können würde; wogegen dann andererseits mir wieder zugestanden werden mußte, daß die endlich gerade zu diesen Gedichten entstandenen Par-

tituren einen bisher nicht gekannten ununterbrochenen musikalischen Fluß aufzeigten. Jeder Art Widerspruch ward in der Beurtheilung dieses künstlerischen Phänomen's laut: gerade an der stets gleichen Ausgeführtheit meines Orchesters glaubte man sich ärgern zu dürfen; denn, so hieß es, nun habe ich die Bildsäule vom Kopfe bis zum Fuße in das Orchester gestellt, und auf der Bühne laufe nur noch das Fußgestell herum, wodurch ich denn den „Sänger“ gänzlich todt gemacht hätte. Dagegen ereignete es sich wiederum, daß gerade unsere Sänger, und zwar die besten, eine große Zuneigung für die von mir ihnen gestellten Aufgaben gewannen, und endlich so gern „in meinen Opern sangen“, daß ihre vorzüglichsten und vom Publikum am wärmsten aufgenommenen Leistungen daraus hervorgingen. Ich habe nie mit einem Opernpersonale zu innigerer Befriedigung verkehrt, als bei Gelegenheit der ersten Aufführung der „Meistersinger“. Hier fühlte ich mich am Schlusse der Generalprobe gedrängt, einem jeden der Mitwirkenden, vom ersten der Meister bis zum letzten der Lehrbuben, meine unvergleichliche Freude darüber auszudrücken, daß sie, so schnell jeder opernhaften Gewöhnung entsagend, mit der aufopferndsten Liebe und Hingebung sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines Jeden wohl tief begründet lag, jetzt aber, da sie ihnen ganz kenntlich geworden war, auch so willig von ihnen bezeugt werden durfte. Bei meinem Abschiede konnte ich ihnen somit die hierdurch wiederum in mir lebendig gewordene Überzeugung aussprechen, daß, wenn das Schauspiel wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jedenfalls nur durch die Oper wieder aufgerichtet werden würde.

Und zu so kühner Zuversicht in meinem Ausspruche durften gerade diese „Meistersinger“ mich verleiten. Das, was ich zuvor als das unseren Darstellern zu gebende „Beispiel“ bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde es dünkte, mein Orchestersatz käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgesetzte Fuge vor, so wissen wiederum meine Sänger und Choristen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel, wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es „Opersingen“

hieß, sofort in den Krampf eines falschen Pathos' verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegentheile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisiren, um erst von diesem Punkte aus, unmerklich, zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Überraschung Das wirkte, was dort den krampfhaftesten Anstrengungen nie gelingen wollte.

Darf ich mir somit das Verdienst zusprechen, durch die musikalischen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise, wie sie selbst dem rezitirenden Schauspieler gänzlich verloren gegangen ist, gegeben zu haben, so habe ich, zur Erklärung der besonderen Eigenschaften gerade meiner neueren Partituren, wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie die bis hierher ungewohnte Ausführlichkeit derselben eben nur von der Nöthigung zur Auffindung jener richtigen Bezeichnung des durchaus natürlichen Vortrages des Sängers eingegeben ward. —

Es war noch nicht die etwa geglückte Lösung des hier zuletzt bezeichneten Problem's, dem ich den Erfolg meines „Tannhäuser" auf den deutschen Theatern verdankte: ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, daß dieser bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der, in einem gewissen Sinne beschämende, Eindruck verblieb, den „Tannhäuser", wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur Dieß und Jenes aus meiner Partitur, von welcher das Meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig bei Seite gelassen wurde. Für dieses Übel will ich das geistlose Befassen unserer Opernfaktoren mit meinem Werke nicht einzig verantwortlich machen, sondern nach meinen, gerade hieran gewonnenen Erfahrungen, eingestehen, daß ich das, zuvor näher charakterisirte „Beispiel" in dieser Partitur noch nicht deutlich und bestimmt genug vorgezeichnet hatte. Hier konnte nur noch das ganz individuelle Genie des Darstellers ergänzen, welches somit von sich aus das „Beispiel" hätte geben müssen, welches selbst aufzustellen ich mich fortan genöthigt fühlte.

Wer nun vermeinen wollte, daß ich hiermit durch minutiöse Vorzeichnung in mechanischer Weise die Lebhaftigkeit der genialen Darstellung im Voraus zu bestimmen im Sinne hätte, den

verweise ich, um über seine hier unterlaufende Verwechselung des Natürlichen mit dem Affektirten sich aufzuklären, eben an die Wirkung der Zeichen meiner Partituren auf den Vortrag sowohl der Musiker wie der Sänger, welche mit richtigem Instinkte in ihnen gerade nur das Bild erkennen, welches ich ihnen zur Nachbildung vorhalte. Es ist der ungemeinen Verflachung unserer Kritik gerade auf diesen Gebieten recht natürlich, an der Komplizirtheit des für die Vorzeichnung jenes Bildes verwendeten technischen Apparates, wie er in jenen Partituren vorliegt, sich zu stoßen, da eine oberflächlichere Zeichnung, wie sie vermeinen, dem darstellenden Sänger die schicklichere Freiheit lassen sollte, sich seinen besonderen Inspirationen zu überlassen, welche Freiheit ihm durch meine, als peinlich angesehenen Vorrichtungen benommen würde. Es ist dieß gewiß dasselbe, wenn auch zu Zeiten etwas verkleidete Urtheil, welches an der antiken Tragödie mit seiner metrischen und choregraphischen Überfülle Ärgerniß nimmt, und selbst die antiken Stoffe sich in dem nüchternen Gewande der beliebten poetischen Jamben-Diktion unserer modernen Dichter vorgeführt wünscht. Wem aber jener uns überreich dünkende choregraphische Apparat verständlich geworden ist, wer Das, was wir jetzt nur als litterarisches Monument noch übrig haben, aus dem Geiste der uns verloren gegangenen tönenden Musik selbst sich zu erklären weiß, und von der Wirkung des durch ihren Zauber jetzt heraufbeschworenen, durch Maske und Kothurn aus jener nöthigen Ferne sich als solchen uns kenntlich machenden, tragischen Helden eine lebendige Vorstellung machen kann, der wird auch begreifen, daß das Werk des dramatischen Dichters fast mehr auf seiner Leistung als Choregraph und Chorege, als selbst auf seiner rein poetischen Fiktionskraft beruhte. Alles was der Dichter in jener Eigenschaft erfindet und auf das Ausführlichste anordnet, ist die genaueste Verdeutlichung des von ihm bei der Konzeption ersehenen Bildes, welches er nun der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält. Hiergegen bezeichnet es den Verfall des Drama's, vom Eintritte der sogenannten neueren Attischen Komödie an bis auf unsere Tage, daß ein platterer Stoff in flacher Ausführung dem individuellen Belieben des Mimen, des eigentlichen „Histrionen" der Römer, vom Dichter überlassen ward; daß der Mime hierbei mit dem

Dichter zugleich entartete und herabsank, ist ebenso gewiß, als daß jener sich nur wieder erhob, als der wahre Dichter sich ihm von neuem zugesellte, und das Vorbild ihm deutlich aufzeichnete, wovon in den Dramen Shakespeare's uns ein Beispiel vorliegt, und zwar mit einem als Litteraturprodukt nicht minder unbegreiflichen Kunstwerke, als jene antiken Tragödien es sind.

Ein gleich unbegreifliches Kunstwerk liegt uns Deutschen in Goethe's Faust noch als ungelöstes Räthsel vor. Es ist, wie ich dieß schon oben betonte, ersichtlich, daß wir in diesem Werke die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles besitzen: vergleichen wir es mit den größten Schöpfungen des neueren Drama's aller Nationen, des Shakespeare'schen mit eingeschlossen, so zeigt sich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigenthümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatralisch unausführbar gelten läßt, weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat. Nur wenn diese noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in das Reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Theil des „Faust" parodistische schlechte Witze zu reißen. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Theil der Tragödie. Und dieses Werk, welches in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt, wie kein anderes, mußte von dem Dichter wie in die leere Luft geschrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das von mir gemeinte Beispiel oder Vorbild fixiren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir nun aber aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, sobald es eben vom berufenen treuen Geiste ausgebildet wurde, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte: er scheint diese Grundlage vollendetster Po-

pularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüber leitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere Schauspieler nicht sprechen!

Könnten sie sie vielleicht singen? —

Etwa mit italienischem „Canto"? —

Gewiß war hier etwas zu erfinden, nämlich: wie eine Gesanges-Sprache zu ermöglichen sei, in welcher eine ideale Natürlichkeit an die Stelle der zur unnatürlichen Affektation gewordenen Rede unserer, durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen, Schauspieler träte; und mich dünkt es, als ob unsere großen deutschen Musiker uns hierzu die Wege geleitet hätten, indem sie uns den durch eine unerschöpfliche Rhythmik belebten Melismus an die Hand gaben, vermöge welches das mannigfaltigste Leben der Rede in bestimmtester Weise fixirt werden konnte. Wohl dürfte das durch ihre Kunst bestimmte Vorbild dann wie eine der „Partituren" sich ausnehmen, welche allerdings ebenfalls ein Räthsel für unsere ästhetische Kritik bleiben werden, bis sie etwa einmal ihren Zweck erfüllt haben, nämlich einer vollendeten dramatischen Aufführung als technisch fixirtes Vorbild gedient zu haben. —

Aber dieses Vorbildes eben bedarf die mimische Kunst, und in seiner ausgeführtesten Deutlichkeit beruht die Kraft, mit welcher es auf den mimischen Nachahmungstrieb zu wirken hat, um ihn zur idealen Nachbildungskunst zu erheben. Somit sind wir mit dieser Bestimmung auf dem Punkte angekommen, von welchem aus die Natur des Mimen, welcher hauptsächlich diese Untersuchungen über Schauspieler und Sänger galten, selbst in allernächste Betrachtung gezogen werden muß, wenn die künstlerische wie soziale Stellung dieser wichtigsten Faktoren des Drama's und des ihm gehörenden Theaters richtig bestimmt werden soll. —

Es ist ebenso unsinnig, von dem Schauspieler und Sänger zu verlangen, daß er das falsche Machwerk eines affektirten Litte-

raturpoeten oder Musikers durch seine Darstellung zu dramatischer Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit erheben solle, als es thörig ist, bei ihm überhaupt rein produktive Kraft voraussetzen zu wollen. Sein ganzes Wesen ist Reproduktivität, deren Wurzel wir als den Trieb zur möglichst täuschenden Nachahmung fremder Individualitäten und ihres Benehmens in den Vorgängen des gemeinen Lebens erkennen. Wenn wir die Anleitung dieses Triebes zur Darstellung des über die gemeine Lebenserfahrung hinausliegenden, somit idealen Lebensgebildes einzig dem dramatischen Dichter vorbehalten wissen dürfen, so sprechen wir hiermit Alles aus, was über die Würde der mimischen Kunst zu sagen ist, welche fälschlich bereits in eine Erhebung des Mimen-Standes zur staatsbürgerlichen Respektabilität gesetzt wurde.

Was der Mime außerhalb seiner Kunst noch ist, ob ein gebildeter oder unwissender, ein rechtschaffener, odentlicher, oder leichtsinniger und lüderlicher Mensch, hat mit Dem, was er innerhalb seiner Kunst ist, nichts gemein; begegnet es Professoren, daß sie sich betrinken und prügeln, so kann dieß noch viel eher bei Schauspielern vorkommen, und jener Markgraf von Bayreuth, welcher sich von einem auf der Treppe ihrer Herberge betrunken angetroffenen Hanswurste abschrecken ließ, neben seinen Liebhabereien für französisches Theater und italienische Oper, sich über den Zustand einer deutschen Schauspielertruppe zu unterrichten, mag von uns als verwöhnter Herr entschuldigt werden, wenngleich wir seinem Sinne für die mimische Kunst keinen besonderen Ernst zusprechen können. Hiergegen bin ich, nach allen vorangegangenen Erörterungen, hoffentlich aber auch vor dem Anscheine bewahrt, als wollte ich der verzweifelten Vorliebe jenes früher von mir erwähnten Theaterdirektors für das Befassen mit dissoluten Komödiantenbanden mich anschließen: es hat sich erwiesen, daß hier der Dichter, um zur Einwirkung zu gelangen, nothwendig selbst zum Komödianten werden mußte. Immerhin ist anzunehmen, daß, wer den Beruf zum dramatischen Dichter in sich fühlt, gerade an der niedrigsten Sphäre des Schauspielerwesens nicht hochmüthig vorübergehen sollte: hier, wo der Mime seinen Hauswirth, den Bierzapfer, den Polizeikommissarius, und wen ihm sonst der schwierig zu durchlebende Tag vorführte, täuschend nachahmt, um des Abends für alle Noth sich zu rächen, während er euch damit gut gelaunt

zu unterhalten scheint, — hier hat der Dichter ungefähr Das zu erlernen, was Shakespeare erlernte, ehe er die armen Komödianten zu Königen und Helden umschuf. Ihr wisset, ein Puppenspiel gab Goethe seinen „Faust" ein!

Bleiben wir bei der Ansicht, daß die Würde, zu welcher jenes Mimenwesen zu erheben ist, ihm einzig durch die Vertauschung des von ihm nachzuahmenden Vorbildes, vermöge der Versetzung desselben aus der gemeinen, sinnlichen Lebenserfahrung in die Sphäre der idealen Weltanschauung, verliehen werden kann, so ist allerdings anzunehmen, daß mit dieser Versetzung der Mime selbst auch in einen neuen sozialen Zustand eintritt.

Diesen bezeichnet Ed. Devrient in seinem früher bereits erwähnten Buche recht schicklich, wenn er von dem Schauspieler die ächt republikanische Tugend der Selbstverläugnung fordert.

Im Grunde ist hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer, Hang zur Selbstentäußerung zu verstehen ist. Hier würde es nun darauf ankommen, zu wessen Gunsten und um welches Gewinnes willen der Akt dieser an sich so seltsamen Selbstentäußerung vor sich geht; und hier ist es, wo wir vor einem völligen Wunder, wie vor einem Abgrunde stehen, welchen uns kein eigentliches Bewußtsein mehr erleuchtet, weßhalb eben hier der Fokus anzunehmen ist, aus welchem — je nach einem fraglichen Entscheide — das wunderbarste Gebilde der Kunst oder das lächerlichste der Eitelkeit hervorgehen kann.

Soll angenommen werden, daß eine wirkliche Entäußerung unseres Selbstes uns möglich ist, so müssen wir bei diesem Vorgange zunächst unser Selbstbewußtsein, somit unser Bewußtsein überhaupt als außer Thätigkeit gesetzt uns vorstellen. In Wahrheit scheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet. Hiervon überzeugen wir uns deutlich durch einen Einblick in die Überlieferungen, welche uns das Leben Ludwig Devrient's aufbewahren, und aus denen es uns ersichtlich wird, daß der große Mime außerhalb des Zustandes jener

wunderbaren Selbstentäußerung in zunehmender Bewußtlosigkeit sein Leben zubrachte, ja daß er der Wiederkehr des Selbstbewußtseins mit zerstörender Gewaltsamkeit durch Berauschung vermittelst geistiger Getränke entgegenwirkte. Offenbar bezog sich daher das eigentlich schmeichelnde Lebensbewußtsein dieses ungewöhnlichen Menschen auf jenen wunderbaren Zustand, in welchem er sein eigenes Selbst gänzlich mit dem anderen des von ihm dargestellten Individuums vertauscht hatte, und von dessen Gewaltsamkeit man sich einen Begriff machen kann, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektlose Imagination seine Person bis in jede Muskel seines Leibes hin so beherrscht, wie es sonst nur der durch reale Motivation angeregte Wille an sich selbst bewirkt.

„Was ist ihm Hekuba?“ — fragt Hamlet, als er den Schauspieler von dem Traumbilde der Dichtung auf das Wahrhaftigste ergriffen sah, während er selbst der realsten Aufforderung zum Handeln gegenüber sich als „Hans den Träumer“ fühlt.

Wir müssen erkennen, daß wir vor einem Exzesse derjenigen Urkraft stehen, welcher überhaupt alles dichterische und künstlerische Wesen entsprießt, dessen wohlthätigste und der Menschheit dienlichste Produkte wir fast nur einer gewissen Abschwächung, wenigstens Mäßigung in ihren Äußerungen verdanken. Kommen wir daher zu dem Schlusse, daß wie die höchsten Kunstschöpfungen des menschlichen Geistes der so überaus seltenen geistigen Begabung verdanken, die zu jener Fähigkeit zur vollständigen Selbstentäußerung noch die klareste Besonnenheit verleiht, vermöge welcher auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt, welches bei dem Mimen völlig depotenzirt wird.

Durch jene Fähigkeit zur Selbstentäußerung zu Gunsten eines Bildes der bloßen Anschauung, ist somit der Dichter dem Mimen urverwandt, während er durch diese andere der klaresten Besonnenheit zu dessen Meister wird. Mit seiner Besonnenheit und seinem deutlichen Bewußtsein tritt der Dichter für den Mimen ein, und hierdurch gewinnt ihr gegenseitiger Verkehr jene unvergleichliche Heiterkeit, von welcher nur große Meister in ihrem Umgange mit dramatischen Darstellern wissen, während der gemeinigliche Verkehr der heutigen Schauspieler und Sänger

mit ihren scheinbaren Vorgesetzten jenen nüchternen Ernst der pedantischen Stupidität aufweist. Die hier gemeinte Heiterkeit ist aber zugleich das glückliche Element, welches den wahrhaft begabten Mimen über dem Abgrunde erhält, an den er vermöge seines übernatürlichen Hanges zur Selbstentäußerung bei der Ausübung seiner Kunst sich gedrängt fühlt. Wer sich an diesen Abgrund versetzen kann, wird mit Grausen inne werden, daß es sich hier um ein Spiel mit der eigenen Persönlichkeit handelt, welches im geeigneten Momente in hellen Wahnsinn umzuschlagen drohen kann; und hier ist es eben jenes Bewußtsein des Spieles, welches für den Mimen in der Weise befreiend eintritt, wie den Dichter das Bewußtsein von seiner Selbstentäußerung zu der höchsten schöpferischen Besonnenheit leitet.

Jenes befreiende Bewußtsein des Spieles ist es, welches dem genialen Mimen das kindliche Wesen verleiht, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabteren Genossen, als auch vor seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet. Die einnehmendsten und zugleich belehrendsten Erfahrungen hierüber war mir seiner Zeit durch den näheren künstlerischen Verkehr mit der herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient zu machen gestattet, an deren Beispiele überhaupt ich alle meine Ansichten über edles mimisches Wesen verdeutlichen möchte. Durch diese wunderbare Frau ist mir der rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäußerung verlorenen Bewußtseins in das plötzliche Innewerden des Spieles, in welchem sie begriffen war, in wahrhaft überraschender Weise bekannt geworden. In einer der aufregendsten Scenen, während welcher sie alle Zuhörer in jenes nahe an das Schrecken streifende Staunen der theilnahmvollsten Entrücktheit fest bannte, hatte sie für einen Augenblick die Bühne zu verlassen, um sofort wieder dahin zurückzukehren: diese wenigen Sekunden verwandte sie zu einer Äußerung des übermüthigsten Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem sie das Taschentuch, womit dieser sich die Thränen der Ergriffenheit trocknete, mit lustiger Heftigkeit entriß, um ihre eigenen Thränen abzuwischen, worauf sie das Tuch ihm mit dem Verweise: „Was hast du Alter zu weinen? Das lass' meine Sache zu sein!" zurückwarf, um nun hastig wieder auf die Scene zu stürzen, und dort sich in den herzzerreißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich geseh'n!"

Einem solchen Auftritte gegenüber dürfte der Unverständige sich leicht dazu veranlaßt halten, den Vorgang auf der Scene, durch welchen die Künstlerin uns Alle in die höchste Ergriffenheit versetzte, als ein lügnerisches Gaukelspiel von abgefeimtester bewußter Verstellung zu beurtheilen; wogegen er nun wieder sehr verwundert sein würde zu erfahren, wie unmöglich es war, durch irgend einen in das gemeine Bewußtsein tretenden Zwischenfall die Darstellerin ihrer persönlichen Selbstentäußerung zu entfremden. Selbst ihr gewöhnliches Loos, sich solchen Mitspielern gegenüber zu befinden, welche nie aufhörten in ihrer eigenen lächerlichen Person vor ihr zu stehen und sich zu bewegen, änderte hierin nichts; vermochte sie sich außer der Scene in den leidenschaftlichsten Klagen über dieses Loos zu ergehen, so war nie eine Rückwirkung davon an ihr zu gewahren, sobald sie mit dem Betreten der Bühne begeistert in die Noth sich gefügt hatte. Als „Desdemona" faßte sie, auf den Knieen liegend, mit der todesernsten Frage: „Kannst du dein Kind verstoßen?" den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Bassist, welcher diesen vorzustellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken gerieth, daß er hastig seinen Mantel an sich zog und zurückwich; der lächerliche Eindruck hiervon sprach sich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus, nur in den Mienen der Künstlerin war nicht eine Spur davon zu lesen: nicht ein Wimperzucken flog über den unsäglich ausdruckvollen Blick, welcher den armen „Brabantio", der seinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in hasenhafte Flucht schlug.

Wer kennt nicht das Benehmen unserer Primadonnen in einem sogenannten Finalesatze, in welchem die Sänger, vom Chore flankirt, vor uns aufgereiht stehen, während keiner von ihnen weiß, was der andere singt oder sonst vornimmt? Ich verfolgte die S c h r ö d e r - D e v r i e n t in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freischütz", und versichere, nie eine erhabenere Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben, als in dieser ziemlich banalen Scene des üblichen Denouements eines Opernsüjets, in welcher „Agathe" nur zweimal, fast episodisch, sich vernehmen läßt, und, auf einem Rasensitze festgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Antheil nimmt. Aber in diesem leidenden Antheile des vom Todesschreck zu den qualvollsten Erfahrungen erwachenden, endlich

durch schwankende Übergänge zum Aufleben der beglückendsten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den sie auf den zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Drama's aus, von der wir Alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den so oft schmählich vor uns abgespielten Tonsätzen gerade dieses, so langweilig und undramatisch erscheinenden „Finale's", auf das Rührendste ausgesprochen finden mußten.

Im Betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn Alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr Folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine „Stimme"; aber sie wußte so schön mit ihrem Athem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen" zu werden: das that sie durch das von mir gemeinte „Beispiel", was dießmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. —

Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntniß von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen. Die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des ächten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat. Dieses nur nach Lohn ausspähende und deshalb immer verdrießliche Volk ist denn auch der Heiterkeit unfähig, deren göttlicher Trost Jene für die ungeheueren

Opfer ihrer Selbstentäußerung belohnt. Wir wissen von einem großen Schauspieler, welcher für eine seinem eigenen Gefühle nach ihm misglückte Darstellung vom Publikum beifällig bejubelt wurde, daß er ausrief: „Vergieb ihnen, Herr! Sie wissen nicht, was sie thun!" Die Schröder-Devrient würde vor Scham vergangen sein, wenn sie der Anwendung eines unwahren Effektmittels eine Beifallsbezeigung hätte verdanken sollen; ebenso wie es ihr unmöglich gewesen wäre, durch die lächerlichen Modetrachten unserer geringeren und vornehmeren Frauenwelt, etwa durch einen hochgewölbten falschen Chignon u. dlg. der Männerwelt zu gefallen. Und doch war der unmittelbare, stürmisch sich kundgebende Beifall das unentbehrliche Element, auf dessen Wogen sich die ungeheuere Aufregung jener schöpferischen Selbstentäußerung getragen fühlen wollte. Dieses wunderbare Spiel mit sich selbst, bei welchem der Spieler sich gänzlich selbst verliert, ist keine Unterhaltung zum eigenen Vergnügen; es ist ein gegenseitiges Spiel, bei dem euch Zuschauern der Gewinnst ganz allein überlassen ist: aber ihr müßt ihn euch aneigenen; die erhabene Täuschung, an welche der Mime seine ganze Persönlichkeit setzt, muß euch durch und durch einnehmen, und aus euch muß ihm die eigene, außer sich versetzte Seele antworten, wenn er nicht als lebloser Schatten nun davonschleichen soll.

Und hier, in diesem Naturgesetze des Austausches seiner wunderbaren Kunst gegen den unmittelbar sich kundgebenden Enthusiasmus, wie er sich im Beifalle des Publikums auszusprechen hat, wäre denn der Dämon aufzusuchen, der so oft den Genius in seine Fesseln schlug, und dafür uns die Gnomen und Gespenster des heutigen Theaters an den Tag setzte. Denn er ist es, der uns mit satanischer Ironie fragen darf: „was ist Wahrheit?" Was ist Wahrheit hier, wo Alles auf Täuschung berechnet ist? Wer unterscheidet es, ob die persönliche Gefallsucht sich dieser Täuschung bedient, oder ob die genialste Individualität zu eigener Selbstentäußerung sich ihrer bemächtigt?

So wäre es denn dieses schwierige Problem, welches uns zu dem Ausgangspunkte unserer letzten Untersuchung wieder zurückbrächte: nämlich die Frage, ob dem Theater eine republi-

kanische Verfassung mit der Nöthigung zur Selbstverläugnung seiner Mitglieder ersprießlich sein dürfte?

Was hier „Selbstverläugnung" heißen kann, erkannten wir an dem Charakter der wahrhaftigen mimischen Kunst selbst, welche ihre Kraft durch die Selbstentäußerung bekundet. Wer soll dieser nun, welche ganz von selbst eintritt, sobald die mimische Kunst wirklich sich bewährt, das Gesetz für jene Selbstverläugnung aufstellen, und wer über dessen Erfüllung wachen?

Wir müssen hier auf den ersten Blick erkennen, daß es sich um einen reinen Widerspruch, um einen Unsinn handelt; es wäre denn, daß man von der Meinung ausginge, die mimische Kunst sei in jeder Form eine Kunst der reinen Eitelkeit und Gefallsucht, und um mit der Handhabung dieser Elemente nun so weit zu kommen, daß es dabei einen ganz anderen Anschein, nämlich den der Erreichung der höchsten Ziele der dramatischen Kunst, gewinne, müsse man republikanische Gesetze für die Komödianten erlassen, und diese durch staatliche Würdigung sanktioniren lassen.

In Wahrheit scheint sich der Traum des Ehrgeizes einer neuen Art von Theaterdirektoren, welche in den letzten Zeiten aufgekommen ist, näher betrachtet, in dieses Trugbild aufzulösen. Es durfte verdrießen, zu sehen, daß jene schöne Tugend der Selbstverläugnung dem Personale eines Theaters einfach anbefohlen werden sollte, wie dieß von den vornehmen Theater-Intendanten in ihrer Weise nöthigen Falles geschah: humaner erschien es, diese Tugend zu lehren; und als Tugendlehrer ließ man sich nun berufen, um ganz ernsthaft an das seltsame Problem zu gehen, zu lehren, was unter keinen Umständen zu lernen ist. Dagegen konnte es nicht schwer fallen, talentlosen Schauspielern, die unter keinen Umständen Ansprüche auf den Beifall des Publikums erheben durften, den rechten Gehorsam gegen die Anordnungen des Herr Direktors beizubringen; dieß mochte wieder dadurch gelingen, daß dieser selbst vornehme Manieren annahm, kleine Bewegungen mit der Hand machte, recht kurz sprach und zur gehörigen Zeit etwa gar keine Antwort gab. Nur durfte hier kein wirkliches Talent aufkommen, welches sofort die ganze schwierige Übereinkunft gestört hätte. Der Mime mußte in seinem schicklichen Fläschchen sorgfältig etikettirt auf

dem Repositorium aufgestellt sein, von welchem nun der dramaturgische Tugend-Apotheker ihn herunterlangte, und nach dem Rezepte des nicht minder tugendhaften Herrn Theaterdichters in die gehörige Mischung brachte, um so das heilsame dramatische Arkanum zu brauen, welches am Abend dem Publikum als Beifalls-Vomitiv zum Verschlucken eingegossen wurde.

Es wollte Manchem scheinen, als ob diese Art der Theaterpflege nicht die ganz rechte sei, und Vielen dünkte der Litterat, sobald er sein Heil im Theater aufzusuchen sich entschlossen hatte, doch bei Weitem berufener. Dieser, sobald man ihn demnach zum Direktor machte, ward nun zum Konkurrenten seiner Schauspieler: er wollte so gut gefallen, wie diese, und, genau betrachtet, dünkte ihn der Beifall des Publikums gerechter, wenn er ihm statt dem Schauspieler zugetheilt würde, da er ja doch der Verfasser des Rezeptes sei, nach welchem jene Arkana erst zur Wirkung gebracht wurden. Hier wurden nun die Schauspieler so verwendet, daß das Licht der Bewunderung, namentlich von Seiten der Zeitungspresse, immer auf das geistvolle „Totale" der Aufführungen fiel, durch welche, wenn nicht die Übersetzungen oder gar „Originalstücke" des Direktors, so doch wenigstens die von seiner meisterhaften Hand gelieferten Bearbeitungen solcher verherrlicht werden. Nun war auf einmal selbst Shakespeare begriffen und dem deutschen Publikum erst ordentlich geschenkt worden: und dieß Alles geschah mit Schauspielern, die, namentlich auch in den Augen des für sie alle eintretenden Dramaturgen, nicht der Rede werth waren; denn darin bestand sein Triumph, mit seiner Truppe und etwa einem bisher für undankbar geltenden Theaterstücke den Lobspruch einzuernten, mit welchem man z. B. Meyerbeer schmeichelte, nämlich daß er ein albernes Süjet so wundervoll komponirt habe.

Daß auch hierbei nicht viel herauskommen will, scheint wiederum nicht gänzlich unbeachtet zu bleiben, und schließlich durchbricht das zügellose Komödiantenwesen überall den künstlichen Damm, den man etwa gegen seine Eitelkeit errichtet zu haben glaubte. Mit einem verächtlichen Lächeln wirft der rechte Theatervirtuose das ganze Kartenhaus über den Haufen. Wo Alles nur um Beifall buhlt, wie sollte er da Demjenigen vorenthalten bleiben, dem er einzig natürlich zuzufallen hat? Und dieß ist, wenn der Beifall ernstlich gemeint sein soll, doch ersicht-

lich der Mime, der jetzt, in diesem Augenblicke, sein Alles, sich selbst, seine Vergangenheit und seine Zukunft daran setzt, um dieser einen, ungeheueren Wirkung seiner Selbstentäußerung auf euch unmittelbar sich bewußt zu werden? —

So Vieles ist über die Flüchtigkeit des Mimen-Ruhmes gesprochen und gedichtet worden; nur Wenige aber werden die ganze Tragik dieses Ruhmes, dem „die Nachwelt keine Kränze flicht", richtig ermessen haben. Aus meinem Leben habe ich dagegen eine Erinnerung aufgezeichnet, welche ich, da in ihr jene Würdigung bestimmt ausgesprochen ist, hier mittheile. — Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gastspiele angekommen war, in Nürnberg zusammen. Das dortige Opernpersonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorstellungen; außer „Fidelio" war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie" herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, da dieß eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete, und die sie auch zum Überdrusse häufig gegeben habe. Auch ich sah der „Schweizerfamilie" mit Misbehagen, ja fast mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle der „Emeline" den bisher stets von den Leistungen der Künstlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir selbst, schwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte! Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabensten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart, weßhalb diese, sobald solche Phänomene sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

Und solch' einer Frau nun Gesetze der Selbstverläugnung vorschreiben zu wollen! Etwa zu Gunsten der Partitur der „Schweizerfamilie", oder des Nürnberger Stadttheaters, welche beide ruhig neben einander fortleben und nicht die mindeste Erinnerung von jenem wundervollen Abende aufbewahren! —

Es giebt einen Einzigen, der den begeisterten Mimen in seiner Selbstaufopferung überbieten kann: es ist der für die Freude an der mimischen Leistung sich selbst gänzlich vergessende Autor. Dieser allein versteht den Mimen, und ihm allein ordnet sich der Mime willig unter. In dem ganz natürlichen Verhältnisse Beider zu einander liegt das Heil der dramatischen Kunst einzig begründet.

Findet ihr ein Gesetz auf, welches dieses Verhältniß deutlich ausdrückt, so habt ihr das einzige giltige Theatergesetz vor euch. Hier hört jede Rangstreitigkeit auf, und jede Unterordnung verschwindet, weil sie freiwillig ist. Die Macht des Dichters über den Mimen ist unbegrenzt, sobald er ihm in seinem Werke das richtige Beispiel vorhält, und als richtig kann dieses nur dadurch erfunden werden, daß der Mime in der Aneignung desselben sich gänzlich seiner selbst zu entäußern vermag. Mit dieser Aneignung des vom Dichter ihm vorgelegten Beispieles geht nun der wundervolle Austausch vor sich, in welchem der Dichter sich selbst vollständig verliert, um im Mimen nicht mehr als Dichter, sondern als das durch dessen Selbstentäußerung gewonnene höchste Kunstwerk sich kundzugeben. So werden Beide Eines, und daß der Dichter in diesem Mimen dort sich wieder erkennt, gewährt ihm die unsägliche Freude, die er nun in der Wirkung des Mimen auf die Empfindung des Publikums genießt, welcher Freude er augenblicklich entsagen würde, wollte er selbst als etwa übrig gebliebener persönlicher Dichter, an jener Wirkung selbst ebenfalls persönlich Antheil nehmen. Der am Schlusse, wie üblich „herausgerufene" und mit Verneigungen gegen das Publikum sich bedankende Dichter würde dann für immer ein Zeugniß des im tiefsten Grunde sich erklärenden Mislingens des mimisch-dramatischen Kunstwerkes abgeben, oder auch würde es sagen, daß Alles nur ein Vorgeben gewesen sei. Niemand aber weiß besser als der Mime, ob die vollbrachte Täuschung eine erhabene Wahrheit, oder eine thörige Lüge war, und mit nichts spricht er die Erkenntniß der Wahrheit deutlicher aus, als durch seine liebevolle Begeisterung für den Dichter, der jetzt nur noch wie ein körperloser Geist über ihm schwebt, während der Mime sich im Besitze des ganzen vom Dichter ihm überlassenen Reichthumes weiß. —

Nachdem wir hiermit das einzige dem Mimen zur Erlangung wahrer Würde ersprießliche Verhältniß ermittelt und bezeichnet haben, dürfte alles Weitere, was auf seine soziale Stellung sowie auf die Verfassung des Theaters überhaupt Bezug hat, sich leicht von selbst ergeben, wenngleich es nicht leicht, ja vielleicht unmöglich sein wird, jene Stellung wie diese Verfassung nach dem Schema eines Gesetzes zu regeln.

Welchem Wohlmeinenden ist nicht einmal der Gedanke angekommen, das Theater unter den Schutz und die Aufsicht des Staates gestellt zu wissen? Immer zeigte es sich aber wieder, daß unser Staat und unser Theater hierfür zu sehr heterogener Herkunft seien. Während wir im Staate auf das Eifrigste bemüht sind, die Stützen seines alten Bestehens durch Kräftigung zu erhalten, da seine erhaltende Kraft selbst eben im Altherkömmlichen beruht, sind wir bei der Ausbildung des Theaters von allem herkömmlichen und eigenthümlich deutschen Wesen gänzlich abgeleitet worden, so daß wir in ihm ein ganz wurzelloses Gewächs vor uns haben, an dem nichts als die deutsche Zerfahrenheit und Unselbständigkeit noch deutsch ist, und das nun einzig nach den Gesetzen dieser üblen Eigenschaften sich in einem widernatürlichen Leben erhält. Hier ist demnach den Lenkern unseres Staates auch Alles unverständlich, so daß wir überzeugt sein dürften, wollten wir unsere Gedanken über das Theater in jenen Regionen einmal zur Vorlage bringen, uns etwa der Bescheid gegeben werden würde, hierüber mit dem Herrn Hoftheater-Intendanten Rücksprache zu nehmen. Als kürzlich in Berlin ein „Kunstministerium" ernannt wurde, begnügte man sich mit neuen Aufschriften auf den Museen und Anordnungen zu einer Gemäldeausstellung: seitdem erfahren wir nichts weiter von ihm. Und dieß hat, wie wir es soeben ersehen mußten, seinen ganz richtigen Grund: das Theater wird nicht zur Kunst gerechnet, am wenigsten zur deutschen Kunst.

Uns verbleibt nur die seltsame Freiheit, da, wo Niemand etwas mehr versteht, zu thun, was wir verstehen, wobei wir vermuthlich vom Hineinreden ungeplagt sein werden.

Wie Alles vom rechten Beispiele abhängt, haben auch wir jetzt Allen, die keine Ahnung vom Nieerfahrenen haben können, dieses Beispiel zu geben, und hiermit zugleich auch alle die Einwände der trägen Geister zu entkräften, nämlich die gegen eure

Befähigung zur Selbstverläugnung, auf welche das ganze Geleise ihres würdelosen Befassens mit dem Theater sich gründet. Auch ihr Urtheil über die moralische Befähigung eures Standes, ihr Schauspieler und Sänger, wird sich dann neu zu gestalten haben: wie eure Eitelkeit auf der Bühne, so gilt eure Habsucht außerhalb derselben ihnen als der Maaßstab, nach welchem die Richtschnur alles Verkehres mit euch zu bemessen sei. Zeigt ihnen, daß eure Gebrechen die Folgen ihrer schlechten Verwaltung eurer eigensten Angelegenheiten sind; daß ihr aber durch geistige Erhebung, wie sie allerdings durch die Befehle des Herrn Intendanten und die Anordnungen seines Herrn Regisseurs nicht hervorgerufen ist, sofort in den Stand eintretet, in welchem ihr als Könige und Edle über jenen stehet. —

Ich sagte zuvor, seine Kunst betreffe es nicht, ob der Mime ungebildet oder gelehrt, sittsam oder ausgelassen sei. Hiermit wollte ich nun aber dem blöden Urtheile nicht etwa nachgesprochen haben, welches aus schlechtherzigen Beweggründen den Künstler vom Menschen in dem Sinne getrennt wissen will, daß man sich berechtigt dünken dürfe, einen großen Künstler nach dem Maaßstabe eines schlechten Menschen zu behandeln. Im Gegentheile hat es sich erwiesen, daß eine hochherzig, d. h. mit Selbstverläugnung ausgeübte Kunst, unmöglich von einem kleinen Herzen, dem Quelle aller Schlechtigkeit eines Charakters, getragen sein könne; denn Wahrhaftigkeit ist die unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Werthes eines guten Charakters. Muß dem Künstler eine besonders erregte Leidenschaftlichkeit zugesprochen werden, so büßt er diese dadurch, daß nur Er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige sich immer die Wolle zu seiner Wärmung aufzufinden weiß. Was ihm dagegen an Gelehrtheit, ja selbst an Bildung abgehen dürfte, ersetzt er durch Das, was durch keine noch so gelehrte Bildung gewonnen wird, nämlich durch den richtigen Blick für Das, was nur Er ersehen kann, und was der Gebildete nur dann ersieht, wenn er durch alle Bildung hindurch mit eurem Blicke zu sehen vermag, das ist: das Bild selbst, dem alle Bildung sich erst verdankt, und welches ich als jenes „Beispiel" näher bezeichnete. —

So will ich denn schließlich auch nach dieser zuletzt berührten Seite hin noch der vorzüglichen Frau gedenken, welche Allen, die sie kannten, auch durch ihren Lebensadel von unvergeßlichem Eindrucke geworden ist. Sie war leidenschaftsvoll und wurde deßhalb viel betrogen: aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen; sie konnte zur Ungerechtigkeit im Urtheilen hingerissen werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die wechselvollsten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermeßlich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus; sie war wohlthätig bis zu königlicher Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden wurde ihr unerträglich. War sie auf der Bühne ganz nur das andere Wesen, welches sie vorstellte, so war sie im Leben ganz nur sie selbst: die Möglichkeit, sich für etwas geben zu wollen, was sie nicht war, lag ihr so unvorstellbar fern, daß sie hierdurch allein sich stets in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur andererseits sie mit festen Zügen bestimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel des Benehmens konnte sie so das Vorbild jeder Königin sein. Ihre leicht gewonnene, aber stets sorgfältig gepflegte Bildung beschämte oft die Schöngeister, welche sich ihr huldigend naheten, und welche sie aus den verschiedensten Nationen sich gegenseitig in der Sprache eines Jeden vorstellen konnte, wodurch diese zuweilen unter sich in eine Verlegenheit geriethen, der sie dann wieder gutmuthig aushalf. Durch Witz wußte sie ihre Bildung zu verbergen, wenn sie mit ungebildeten vornehmen Herren, z. B. unseren Hoftheaterintendanten umging; ganz ließ sie jenem aber die Zügel schießen, wenn sie unter ihren Gleichen war, als welche sie gern und ohne Hochmuth ihre Theaterkollegen ansah. Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben: sie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch sie ganz werth gewesen wäre; und doch sehnte sie sich nach nichts so sehr, als nach einem still beglückten häuslichen Leben, welches sie andererseits durch die vollendetste Begabung als Wirthin und Hausfrau so heimisch und sicher als anmuthig zu machen wußte. Immer waren es nur jene schauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus sich selbst während dieses unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne, was sie der — wie es sie oft dünkte — verfehlten Lebensbestimmung vergessen machen konnte. Doch selbst als Künstlerin wollte ihr Bewußtsein sich nie wahrhaft befriedigt fühlen; sie beklagte sich,

nicht das Genie ihrer Mutter, der großen Sophie Schröder, zu haben.

Was mochte ihr hier einen Zweifel geben?

Vielleicht, weil sie ihre große moralische Vorzüglichkeit vor ihrer Mutter erkannte, gegen deren bedenklichen Charakter sie zu einer scheuen Nachsicht gestimmt war, gleich als wenn sie diesem die Möglichkeit der Hervorbringung des übernatürlichen Genie's jener zusprechen zu müssen geglaubt hätte?

Oder war sie beschämt, daß sie dem Geiste der Musik erst Das verdankte, wodurch sie ihrer Mutter sich ebenbürtig erfinden konnte? Als ob sie sich sagte: „was wäre ich ohne Musik“? — —

Ich glaube den Genossen, welchen ich die hier aufgezeichneten ausführlicheren Gedanken über ihre Kunst vorlege, schließlich meine freundschaftliche Ehrbezeigung nicht besser ausdrücken zu können, als wenn ich diese Schrift hiermit dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient widme.

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.

Wir sind bei einer neuerlich von mir geleiteten Aufführung dieses wunderbaren Tonwerkes verschiedene Bedenken aufgestoßen, welche, weil sie die mich unerläßlich dünkende Deutlichkeit des Vortrages betreffen, mich so stark einnahmen, daß ich nachträglich auf Abhilfe der von mir empfundenen Übelstände sann. Das Ergebniß davon lege ich hiermit ernstlich gesinnten Musikern, wenn nicht als Aufforderung zur Nachahmung meines Verfahrens, so doch als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber, vor.

Im Allgemeinen mache ich darauf aufmerksam, in welche eigenthümliche Lage Beethoven bezüglich der Instrumentation seiner Orchesterwerke gerieth. Er instrumentirte ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters, wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen undenklich weit über diese hinausging. Das, was wir im Betreff der Auseinanderhaltung und Gruppirung der verschiedenen Instrumentalkomplexe eines Orchesters sehr wohl als Plastik bezeichnen können, hatte sich bei Mozart und Haydn zu einer festen Übereinstimmung des Charakters ihrer Konzeptionen mit der bis dahin ausgebildeten und gepflegten Zusammenstellung und Vortragsart des Or-

chesters gestaltet. Es kann nichts Adäquateres geben als eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche Orchester: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das Tutti mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirksamkeit nur in der Tonika anzuwenden), der Quartettsatz der Saiteninstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner, — diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchesterkompositionen. Wunderbarer Weise muß man nun bestätigen, daß auch Beethoven nichts Anderes kannte, als eben dieses Orchester, dessen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundsätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb.

Wir haben nun darüber zu erstaunen, wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen. In diesem Bezug bleibt seine „Sinfonia eroica" nicht nur ein Wunder der Konzeption, sondern nicht minder auch ein Wunder der Orchestration. Nur muthete er bereits hier dem Orchester eine Vortragsweise zu, welche es sich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag mußte nämlich von Seiten des Orchesters ebenso genial sein, wie die orchestrale Konzeption des Meisters selbst es war. Von hier, von der ersten Aufführung der „Eroica" an, beginnen daher die Schwierigkeiten des Urtheils über diese Symphonien, ja selbst die Behinderungen des Gefallens an ihnen, welches den Musikern der älteren Epoche nie wirklich hat ankommen wollen. Es fehlte diesen Werken an der Deutlichkeit der Ausführung, weil die Hervorbringung dieser Deutlichkeit nicht mehr, wie bei Haydn und Mozart, in dem verwendeten Organismus des Orchesters gewährleistet war, sondern einzig durch die, bis in das Virtuosenhafte gehende, musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentisten und ihres Dirigenten ermöglicht werden konnte.

Jetzt, wo der Reichthum seiner Konzeptionen ein bei weitem mannigfaltigeres Material und eine viel zartere Gliederung desselben verlangte, sah Beethoven sich nämlich genöthigt, die

jähesten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrages von einen und denselben Instrumentisten in der Weise ausführen zu lassen, wie sie der große Virtuos als besondere Kunst sich aneignet. Daher z. B. die Beethoven so eigenthümlich gewordene Forderung eines Crescendo, welches auf dem äußersten Punkte sich nicht in das Forte entlädt, sondern plötzlich in das Piano umschlägt: diese eine, so häufig vorkommende Nüance ist unseren Orchesterspielern meistens noch so fremd, daß vorsichtige Dirigenten, welche sich wenigstens des rechtzeitigen Eintrittes des Piano versichern wollten, ihren Musikern eine kluge Umkehr des Crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten. Der wahre Sinn dieser so schwierigen Nüance liegt gewiß darin, daß hier dieselben Instrumente etwas ausführen sollen, was erst dann ganz deutlich wird, wenn es verschiedenen, mit einander abwechselnden Instrumenten übergeben ist. Dieß wissen neuere Komponisten, welchen das bereicherte heutige Orchester und seine üblich gewordene Verwendung zur Verfügung steht. Diesen würde es möglich gewesen sein, gewisse von Beethoven beabsichtigte Wirkungen ohne alle exzentrische Anforderung an die virtuose Leistung des Orchesters, bloß durch die ihnen erleichterte Vertheilung an unterschiedene Instrumentalkomplexe, mit großer Deutlichkeit sicher zu stellen.

Hiergegen sah sich Beethoven genöthigt, auf diejenige Virtuosität des Vortrages zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte, und bei welcher die größeste technische Fertigkeit nur dafür in Anspruch genommen war, daß der Spieler, von jeder mechanischen Fessel frei, die wechselvollsten Kombinationen der Ausdrucks-Nüancen zu der drastischen Deutlichkeit bringe, ohne welche jene oft selbst die Melodie als unverständliches Chaos erscheinen lassen durften. Die in diesem Sinne konzipirten letzten Klavierkompositionen des Meisters sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden. Giebt uns dieß genügenden Aufschluß über die eigenthümlich schwierige Bewandtniß, welche es im Betreff eines deutlichen Vortrages der späteren Beethoven'schen Werke hat, so ist das ganz Gleiche namentlich auch auf des Meisters letzte Quartette und deren Vortrag anzuwenden. Hier hat der einzelne Spieler, in einem

gewissen technischen Sinne, oft für eine Mehrzahl von Spielern einzutreten, so daß ein ganz vorzüglich aufgeführtes Quartett dieser späteren Periode den Zuhörer häufig zu der Täuschung verführen kann, als vernehme er dicht neben einander mehr Musiker, als wirklich spielen. Erst in allerneuester Zeit scheint in Deutschland die Virtuosität unserer Quartettisten auf die richtige Vortragsweise für diese wunderbaren Tonwerke hingelenkt worden zu sein, wogegen ich mich entsinne, von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle, mit Lipinski an der Spitze, diese Quartette noch mit einer solchen Undeutlichkeit vorgetragen gehört zu haben, daß mein damaliger Kollege Reissiger sie für reinen Unsinn zu erklären sich berechtigt halten konnte.
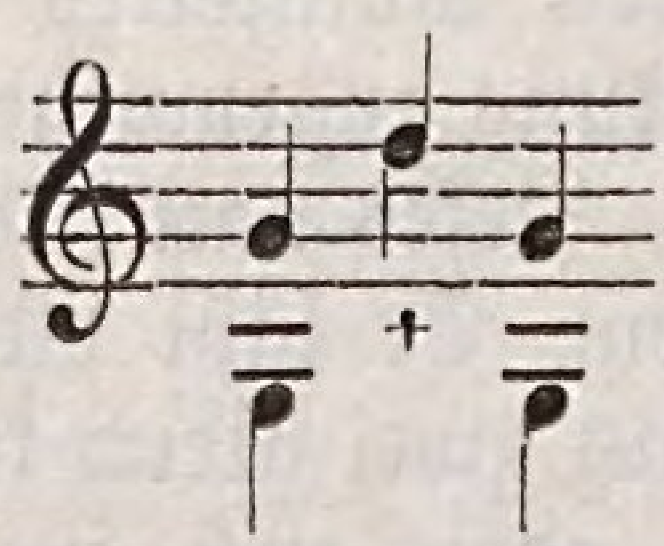
Diese Deutlichkeit beruht nun, meines Erachtens, auf nichts Anderem, als auf dem drastischen Heraustreten der Melodie. Schon an einem anderen Orte wies ich darauf hin, wie es französischen Musikern eher als deutschen möglich ward, das Geheimniß der Schwierigkeit der hier nöthigen Vortragsweise aufzudecken: nämlich, weil sie, der italienischen Schule angehörig, nur die Melodie, den Gesang, als Essenz aller Musik erfaßten. Ist es nun auf diesem einzig richtigen Wege, der Aufsuchung und Hervorhebung der rein melodischen Essenz derselben, wahrhaft berufenen Musikern gelungen, die erforderliche Vortragsweise für die früher unverständlich dünkenden Werke Beethoven's aufzufinden, und, dürfen wir hoffen, daß sie diese Vortragsweise als giltige Norm hierfür anderweitig so festzustellen vermögen, wie dieß im Betreff der Klaviersonaten Beethoven's in wahrhaft bewundernswürdiger Weise bereits durch Bülow geschehen ist, so könnten wir leicht in der Nöthigung des großen Meisters, mit dem vorgefundenen technischen Materiale seiner Kunst, als welches wir das Klavier, das Quartett, endlich das Orchester anzusehen haben, über sein Bedürfniß hinaus sich zu behelfen, den schöpferischen Antrieb zu einer geistigen Ausbildung der mechanischen Technik selbst erkennen, welcher wir wiederum eine bisher ungekannte geistige Steigerung der Virtuosität der Ausübenden zu verdanken hätten, wie sie früher ihren Leistungen nicht inne wohnte. Indem ich mich aber jetzt vorzüglich dem Beethoven'schen Orchester wieder zuwende, kann ich, gerade um des Prinzipes der Sicherstellung der Melodie

willen, einen fast unheilbar dünkenden Übelstand desselben nicht ohne nähere Beleuchtung lassen, weil ich hier keine noch so geistig wirksame Virtuosität für fähig erachten kann, gegen die Verletzung jenes Prinzipes Abhilfe zu leisten.

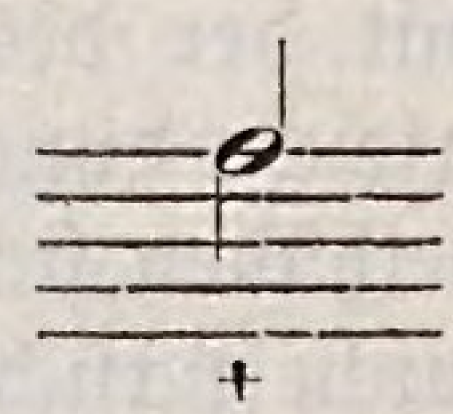
Es ist unverkennbar, daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters so weit verblaßte, als ihm die dynamischen Beziehungen des Orchesters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dieß gerade jetzt, wo seine Konzeptionen einer immer neuer sich gestaltenden Behandlung des Orchesters bedurften, ihm unerläßlich werden sollte. Wenn Mozart und Haydn, in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orchesters die zarten Holzblasinstrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des starkbesetzten Quintettes der Saiteninstrumente gleiche dynamische Wirkung zugemuthet würde, sah hiergegen Beethoven sich veranlaßt, dieses natürliche Kraftverhältniß oft unberücksichtigt zu lassen. Er läßt die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe mit einander abwechseln oder auch in Verbindung treten, was uns, seit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orchesters, allerdings sehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht ist, in dem Beethoven'schen Orchester aber nur unter Annahmen, welche sich als illusorisch erweisen, zu bewerkstelligen war. Zwar glückt es schon Beethoven zuweilen, durch Betheiligung der Blechinstrumente den Holzblasinstrumenten die entsprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten so kläglich beschränkt, daß gerade aus seiner Verwendung dieser Instrumente zur Verstärkung der Holzbläser diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben als unzubeseitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden. Dem heutigen Musiker habe ich nicht nöthig, die hier berührten Übelstände der Beethoven'schen Orchester-Instrumentation erst aufzudecken, denn sie werden von ihm, bei der uns jetzt allgemein geläufig gewordenen Verwendung der chromatischen Blechinstrumente, mit Leichtigkeit vermieden; zu bestätigen ist nur, daß Beethoven sich genöthigt sah, in entfernten Tonarten die Blechinstrumente plötzlich abbrechen, oder auch in grellen einzelnen Tönen, wie sie gerade

die Natur der Instrumente einzig darbot, völlig störend, und von der Melodie wie von der Harmonie ableitend, mitwirken zu lassen.

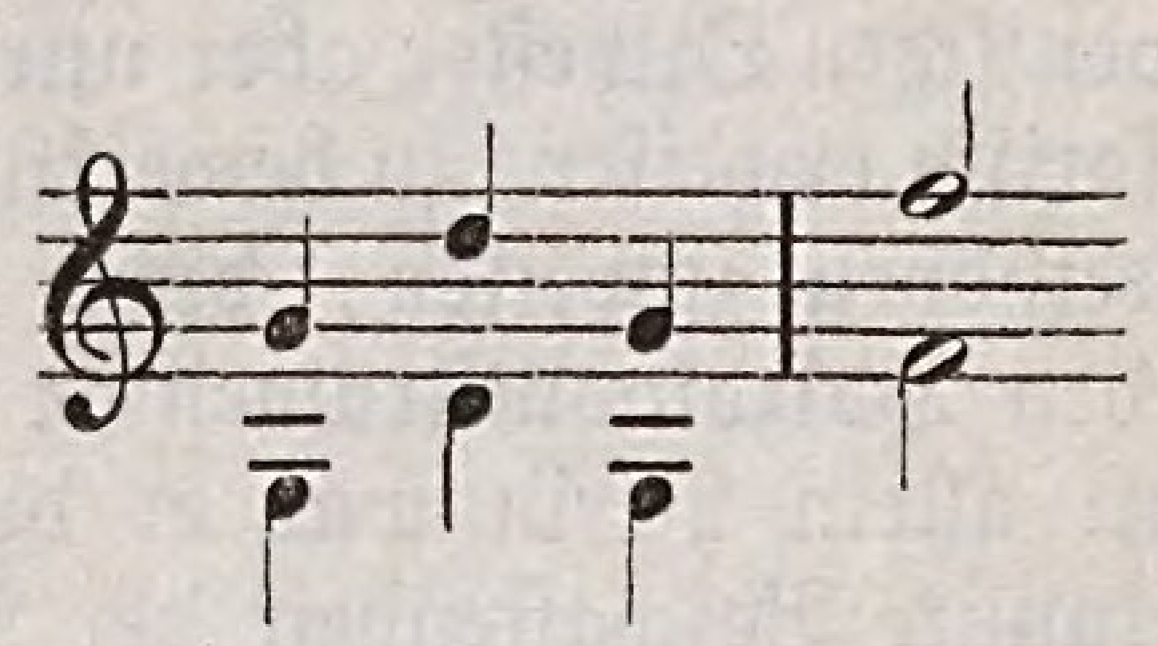
Ich darf es für überflüssig erachten, den zuletzt bezeichneten Übelstand durch Vorführung vieler Beispiele erst kenntlich zu machen, und verweise dafür sogleich darauf, wie ich selbst in einzelnen Fällen, wo die durch ihn entstandenen Störungen des deutlichen Verständnisses der Intentionen des Meisters mir endlich unerträglich wurden, abzuhelfen suchte. Eine ganz von selbst sich darbietende Abhilfe fand ich darin, daß ich den zweiten Hornisten, wie den zweiten Trompetern, gemeinhin anempfahl, in Stellen wie:
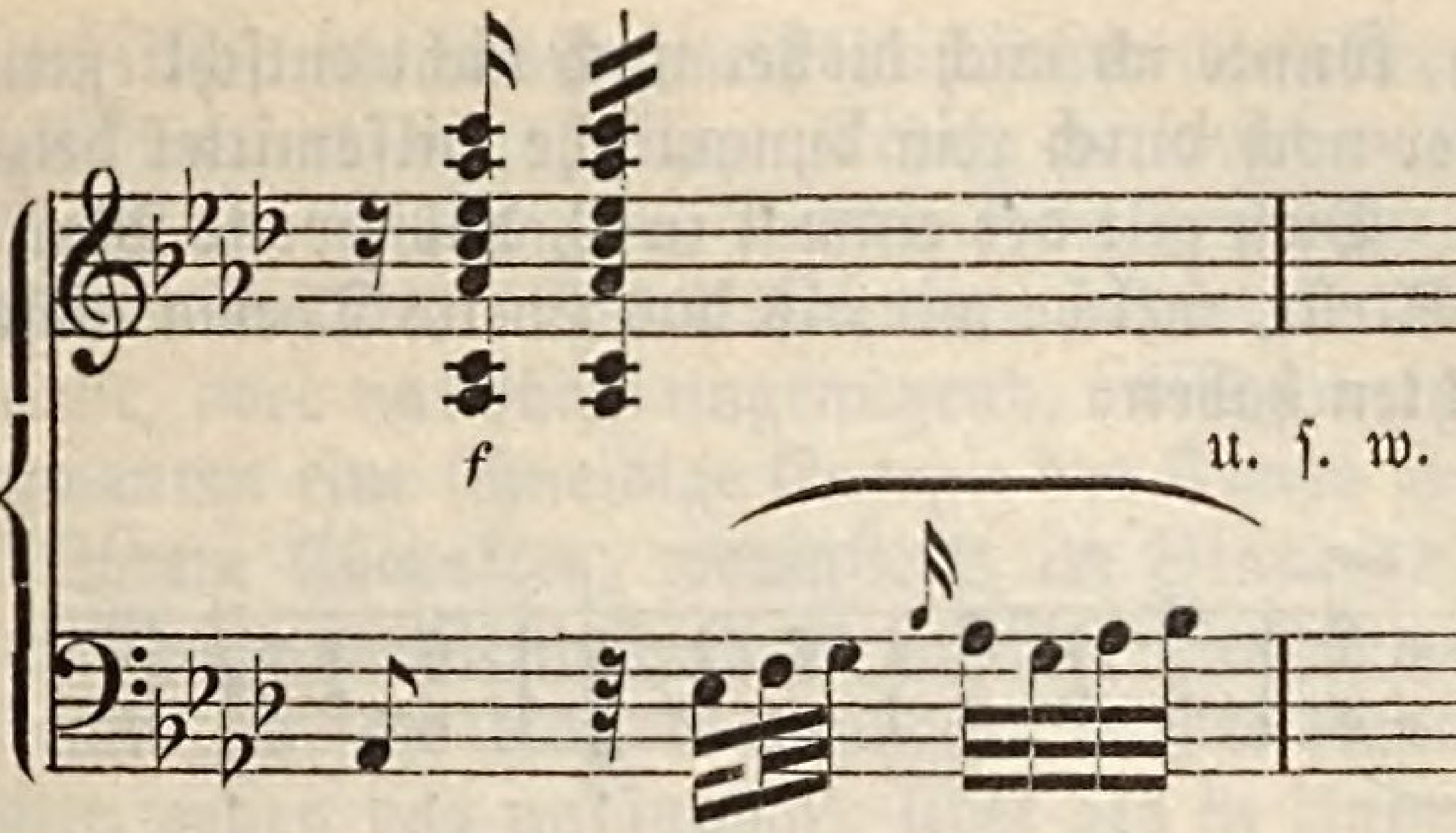


oder



den hohen Ton in der unteren Oktave, also:
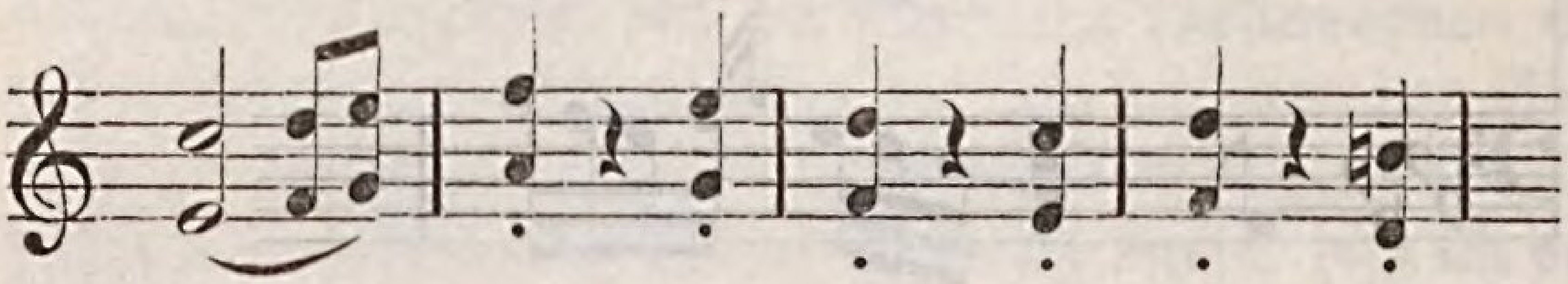


zu blasen, wie dieß ja den einzig in unseren Orchestern noch verwendeten chromatischen Instrumenten leicht zur Verfügung steht. Bloß durch diese Abhilfe fand ich, daß bereits große Uebelstände beseitigt wären. Weniger leicht fällt es jedoch, da zu helfen, wo die Trompeten, deren Mitwirkung bis dahin Alles dominirte, plötzlich bloß deßwegen abbrechen, weil der Satz, bei übrigens fortdauernder gleichmäßiger Stärke, sich in eine Tonart verliert, für welche dem Naturinstrumente kein entsprechendes Intervall mehr zu Gebote steht. Als Beispiel hierfür verweise ich auf den Forte-Satz im Andante der Cmoll-Symphonie:



Hier setzen die Trompeten und Pauken, welche zwei Takte lang Alles mit ihrer Pracht erfüllen, plötzlich fast volle zwei Takte aus, treten dann wieder für einen Takt hinzu, um darauf abermals über einen Takt zu schweigen. Bei dem Charakter dieser Instrumente ist es unabweisbar, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers unwillkürlich auf diesen, aus rein musikalischen Gründen unerklärbaren, Vorgang in der Farbengebung gelenkt, und damit von der Hauptsache, dem melodischen Gange der Bässe, abgeleitet wird. Ich glaubte bisher nur dadurch Abhilfe schaffen zu können, daß ich jene lückenhaft mitwirkenden Instrumente wenigstens ihrer Pracht beraubte, indem ich ihnen nicht stark zu spielen anempfahl, was an und für sich wiederum dem deutlicheren Hervortreten des melodischen Ganges der Bässe zum Vortheile gerieth. — Im Betreff der höchst störenden Mitwirkung der Trompeten im ersten Forte des zweiten Satzes der A dur-Symphonie entschloß ich mich jedoch mit der Zeit zu einer energischeren Ahilfe. Ich ließ hier die beiden Trompeten, die nun doch einmal nach dem von Beethoven sehr richtig gefühlten Bedürfnisse mitspielen sollten, leider aber durch ihre damalige einfache Beschaffenheit dieß in der nöthigen Weise zu thun verhindert waren, das ganze Thema im Einklange mit den Klarinetten blasen. Die Wirkung hiervon war so vortrefflich, daß keiner der Zuhörer einen Verlust, sondern nun einen Gewinn empfand, welcher andererseits als Neuerung oder Veränderung Niemandem auffiel.
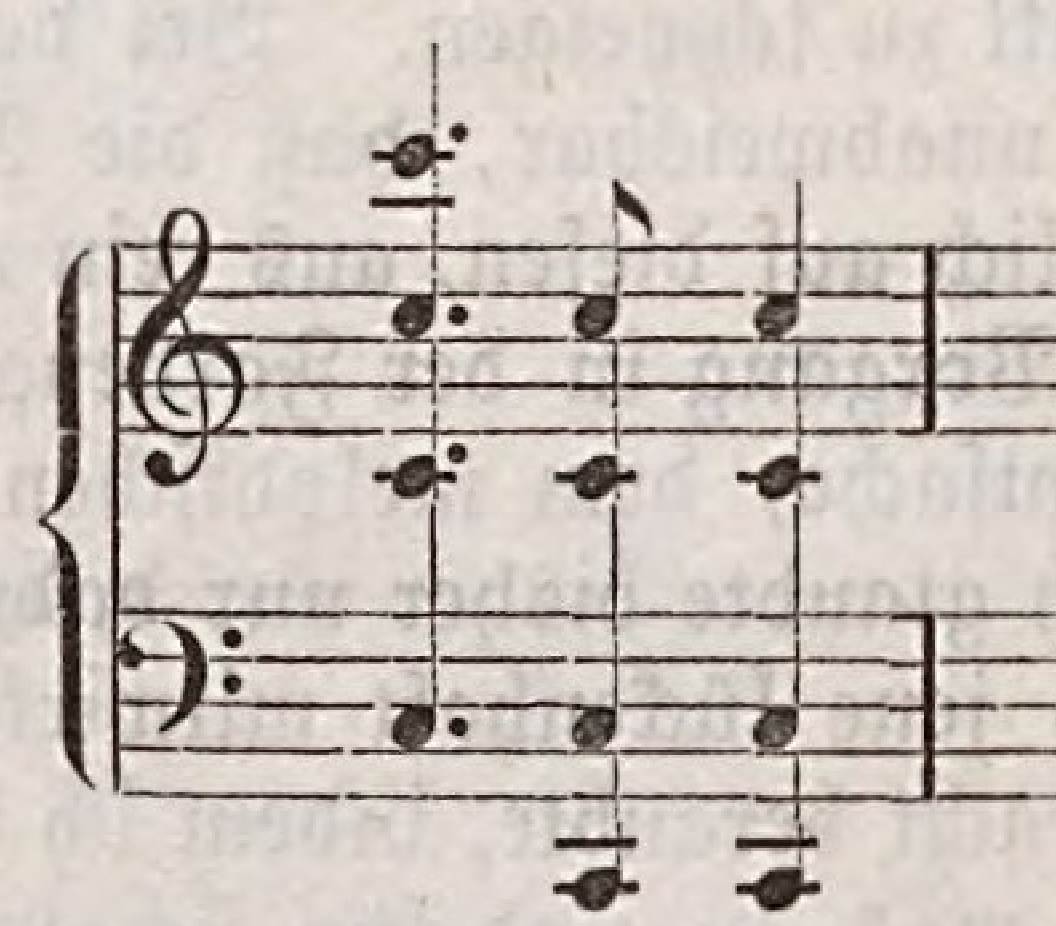
Zu einer gleich gründlichen Abhilfe eines anderartigen, wenn auch ähnlichen Übelstandes in der Instrumentation des zweiten Satzes der neunten Symphonie, des großen Scherzo's

derselben, konnte ich mich bisher noch nicht entschließen, weil ich ihm immer noch durch rein dynamische Hilfsmittel beizukommen verhoffte. Dieß gilt der einmal in C, das zweite Mal in D gegebenen Stelle, welche wir als das zweite Thema dieses Satzes zu betrachten haben:



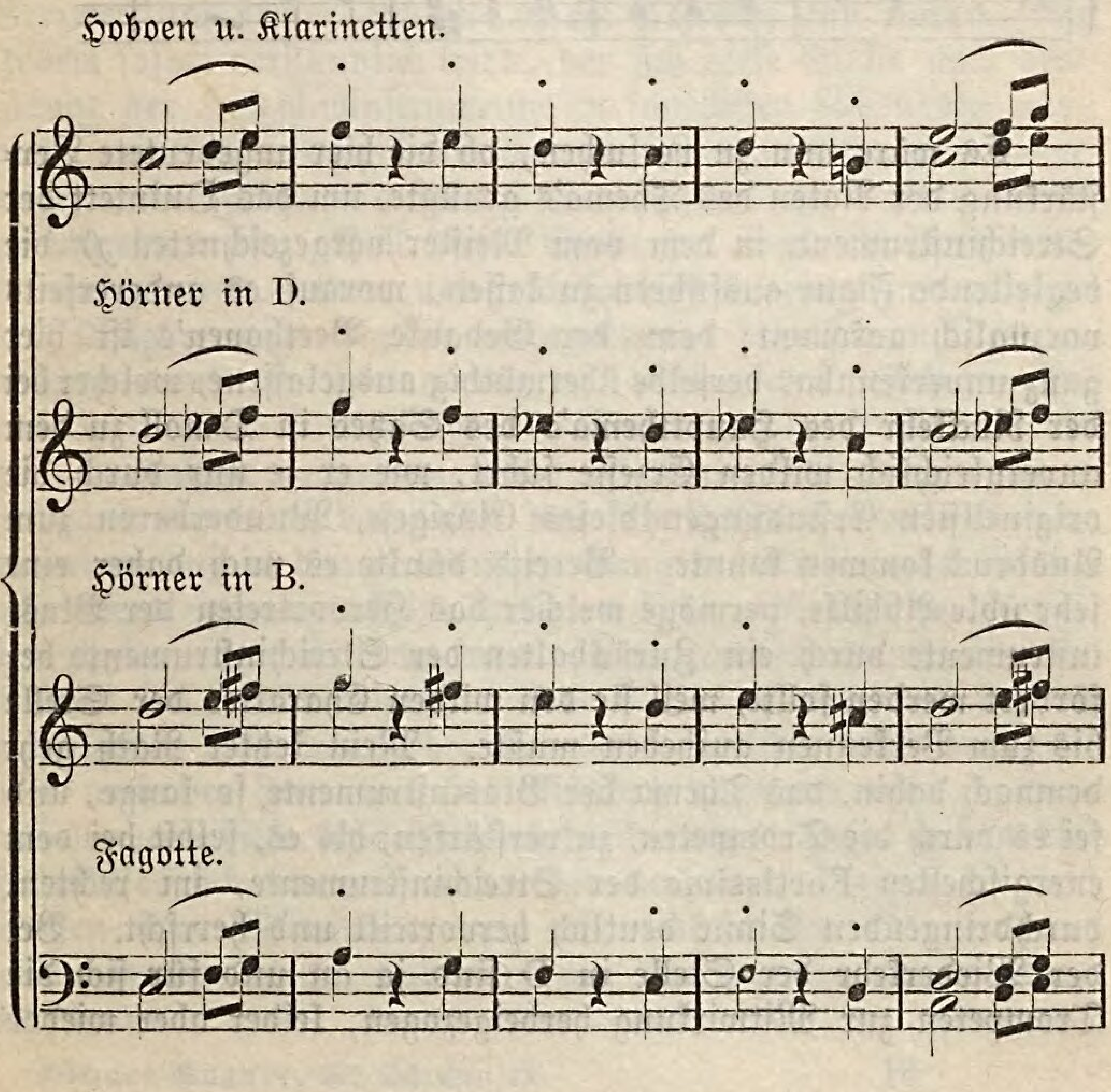
u. s. w.

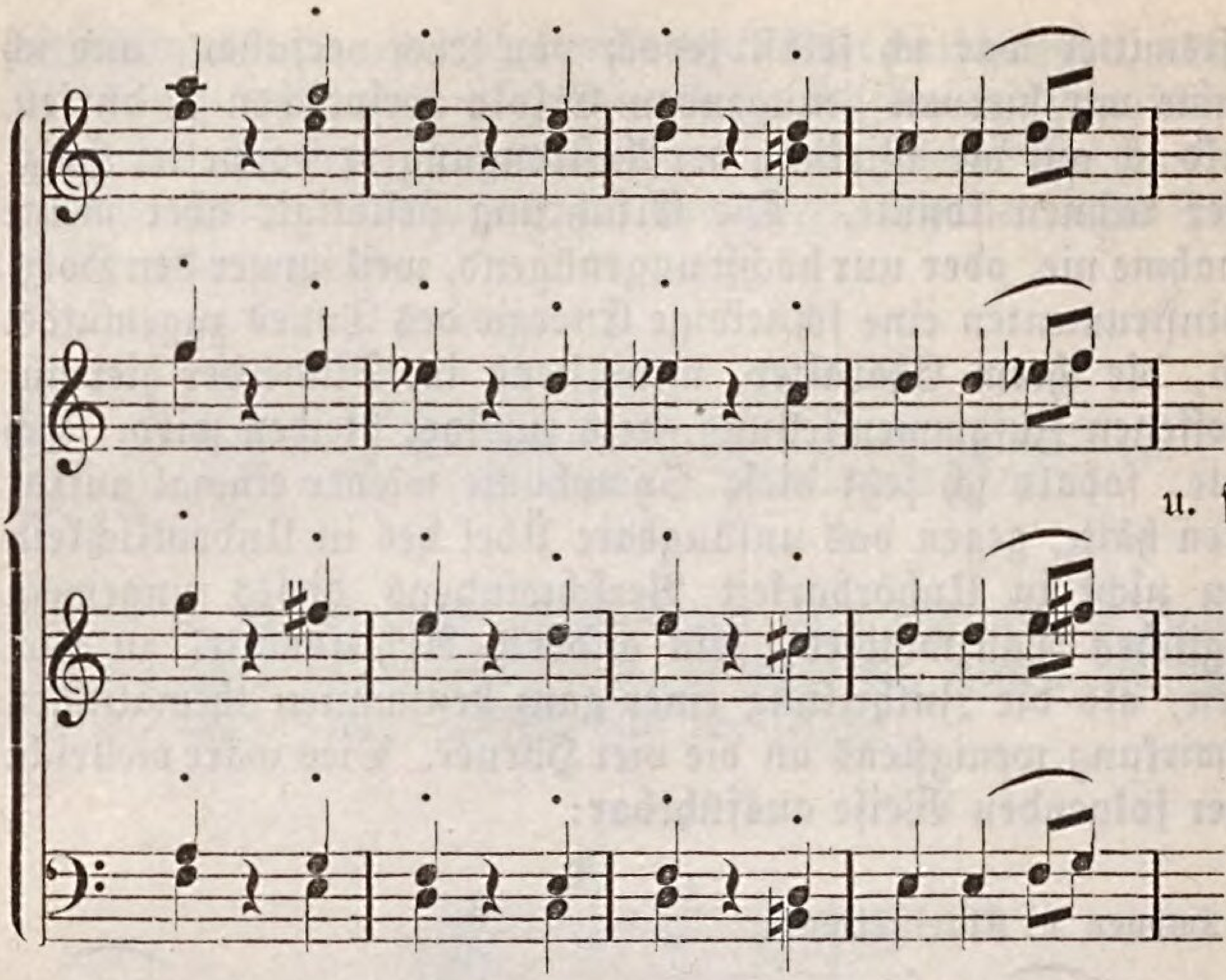
Hier ist es den schwachen Holzbläsern, also 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotten, aufgegeben, gegen die Wucht des im vervierfachter Oktave mit der Figur:



fortgesetzt im Fortissimo sie begleitenden Streichinstrument-Quintettes, ein wie in kühnem Übermuthe sich behauptendes Thema eindringlich aufrecht zu erhalten. Die Unterstützung, welche ihnen hierbei von den Blechinstrumenten zu Theil wird, fällt in der zuvor bezeichneten Art so aus, daß sie die Deutlichkeit des Thema's durch lückenhaft eingeführte Naturtöne weit eher stört als fördert. Ich rufe einen Musiker auf, mit gutem Gewissen zu behaupten, daß er diese Melodie jemals in Orchesteraufführungen deutlich gehört habe, ja, ob er sie nur kennen würde, wenn er sie nicht aus der Lektüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszuges sich entnommen hätte? In unseren üblichen Orchesteraufführungen scheint man noch nicht einmal zu dem nächstliegenden Auskunftsmittel, das *ff* der Streichinstrumente beträchtlich zu dämpfen, gegriffen zu haben, denn so oft ich noch für diese Symphonie mit Musikern zusammenkam, fuhr hier Alles mit der wüthendsten Stärke hinein. Auf dieses Aus-

kunstsmittel war ich selbst jedoch von jeher verfallen, und ich glaubte mir hiervon genügenden Erfolg versprechen zu dürfen, sobald ich auf die Wirkung der Anstrengung verdoppelter Holzbläser rechnen konnte. Die Erfahrung bestätigte aber meine Annahme nie, oder nur höchst ungenügend, weil immer den Holzblasinstrumenten eine schneidige Energie des Tones zugemuthet blieb, die ihrem Charakter, wenigstens im Sinne der hier angetroffenen Zusammenstellung, stets zuwider bleiben wird. Ich wüßte, sobald ich jetzt diese Symphonie wieder einmal aufzuführen hätte, gegen das unläugbare Übel des in Undeutlichkeit, wenn nicht in Unhörbarkeit Verschwindens dieses ungemein energischen Tanzmotives, kein anderes Abhilfsmittel zu versuchen, als die Zutheilung einer ganz bestimmten thematischen Mitwirkung wenigstens an die vier Hörner. Dies wäre vielleicht in der folgenden Weise ausführbar:

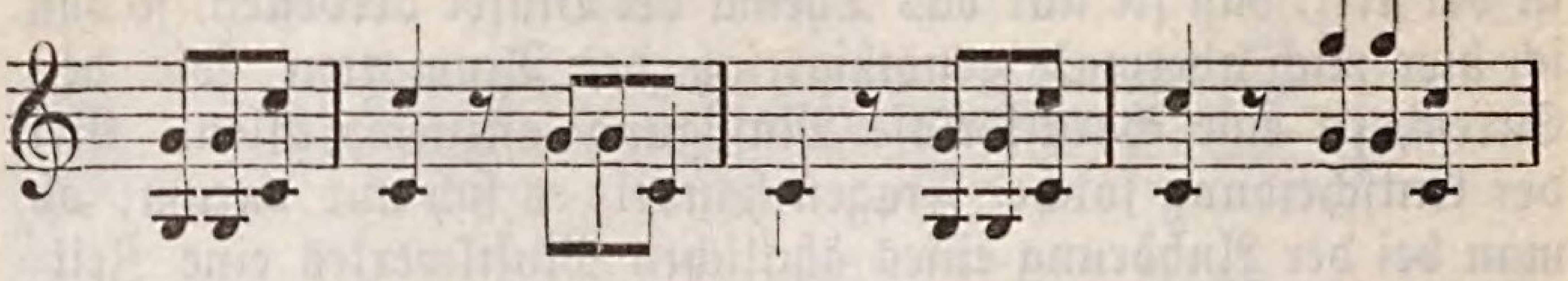




Es wäre nun zu versuchen, ob die hier angedeutete Verstärkung der Noten des Thema's genügte, um das Quintett der Streichinstrumente in dem vom Meister vorgezeichneten *ff* die begleitende Figur ausführen zu lassen, worauf es andererseits vorzüglich ankommt; denn der Gedanke Beethoven's ist hier ganz unverkennbar derselbe übermüthig ausgelassene, welcher bei der Rückkehr des Hauptthema's des Satzes in D moll zu dem unvergleichlich wilden Exzesse führt, wie er je nur durch die originellsten Erfindungen dieses Einzigen, Wunderbaren zum Ausdruck kommen konnte. Bereits dünkte es mich daher eine sehr üble Abhilfe, vermöge welcher das Hervortreten der Blasinstrumente durch ein Zurückhalten der Streichinstrumente befördert werden sollte, weil sie den wilden Charakter der Stelle bis zum Verkennen aufheben mußte. Mein letzter Rath geht demnach dahin, das Thema der Blasinstrumente so lange, und sei es durch die Trompeten, zu verstärken, bis es, selbst bei dem energischesten Fortissimo der Streichinstrumente, im rechten, durchdringenden Sinne deutlich hervortritt und herrscht. Bei der Wiederkehr der Stelle in D sind ja an und für sich die Trompeten zur Mitwirkung herbeigezogen, leider aber wieder

in der Art, daß sie nur das Thema der Bläser verdecken, so daß ich hier mich abermals genöthigt sah, den Trompeten, wie den Streichern eine charakterlose Mäßigung anzuempfehlen. Bei der Entscheidung solcher Fragen handelt es sich nur darum, ob man bei der Anhörung eines ähnlichen Musikwerkes eine Zeitlang von den Intentionen des Tondichters nichts Deutliches wahrzunehmen, oder dagegen das zweckmäßigste Auskunftsmittel, ihnen gerecht zu werden, vorzieht. Das Auditorium unserer Konzertsäle und Operntheater ist hierin allerdings an eine gänzlich unempfundene Entsagung gewöhnt.

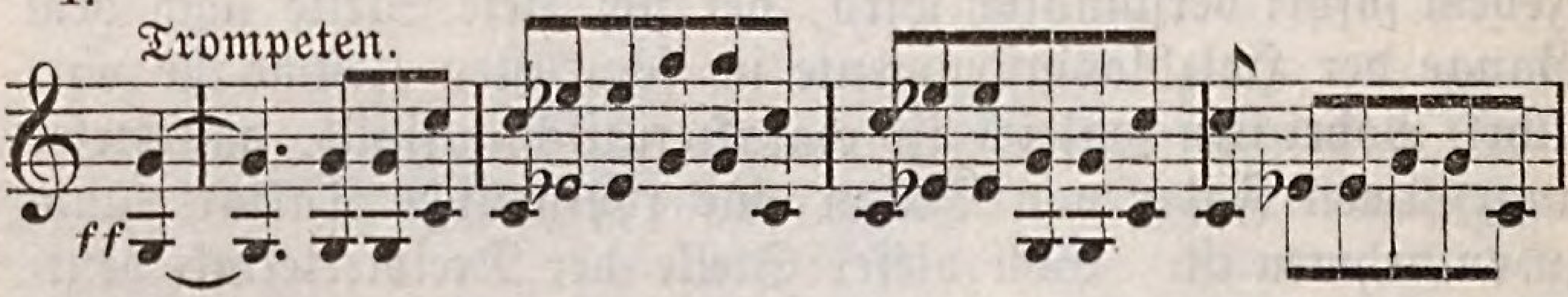
Zu der radikalen Abhilfe eines anderen, aus den soeben berührten Gründen ebenfalls herrührenden, Übelstandes in der Instrumentation dieser neunten Symphonie entschloß ich mich endlich bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung derselben. Dieser betrifft die Schreckensfanfare der Blasinstrumente am Beginne des letzten Satzes: der chaotische Ausbruch einer wilden Verzweiflung ergießt sich hier in ein Schreien und Toben, das Jedem sofort verständlich wird, der sich diese Stelle nach dem Gange der Holzblasinstrumente im schnellsten Zeitmaaße vorführt, wobei ihm sogleich als charakteristisch auffällt, daß dieser ungestümen Folge von Tönen eine rhythmische Taktart kaum zu entnehmen ist. Soll dieser Stelle der Dreivierteltakt deutlich aufgedrückt werden, und geschieht dieß in dem, von der Angst des Dirigenten gewöhnlich eingegebenen, behutsamen Tempo, welches man, zur Vermeidung des Umwerfens desselben, für den Vortrag des darauffolgenden Rezitatives der Bässe räthlich hält, so muß sie nothwendig eine fast lächerliche Wirkung machen. Ich fand nun aber, daß selbst das kühnste Tempo diese Stelle, außerdem daß es den melodischen Gang des Unisono der Blasinstrumente immer noch im Unklaren ließ, auch von der Fessel des rhythmischen Taktes, welche hier gänzlich abgestreift erscheinen soll, nicht befreite. Das Übel lag wiederum in der lückenhaften Mitwirkung der Trompeten, welcher selbst andererseits nach der Intention des Meisters durchaus nicht zu entrathen war: diese schmetternden Instrumente, gegen welche die Holzbläser sich nur wie andeutend verhalten können, unterbrechen ihre Mitwirkung an dem melodischen Gange derselben in der Weise, daß man nur den hieraus entstehenden Rhythmus:

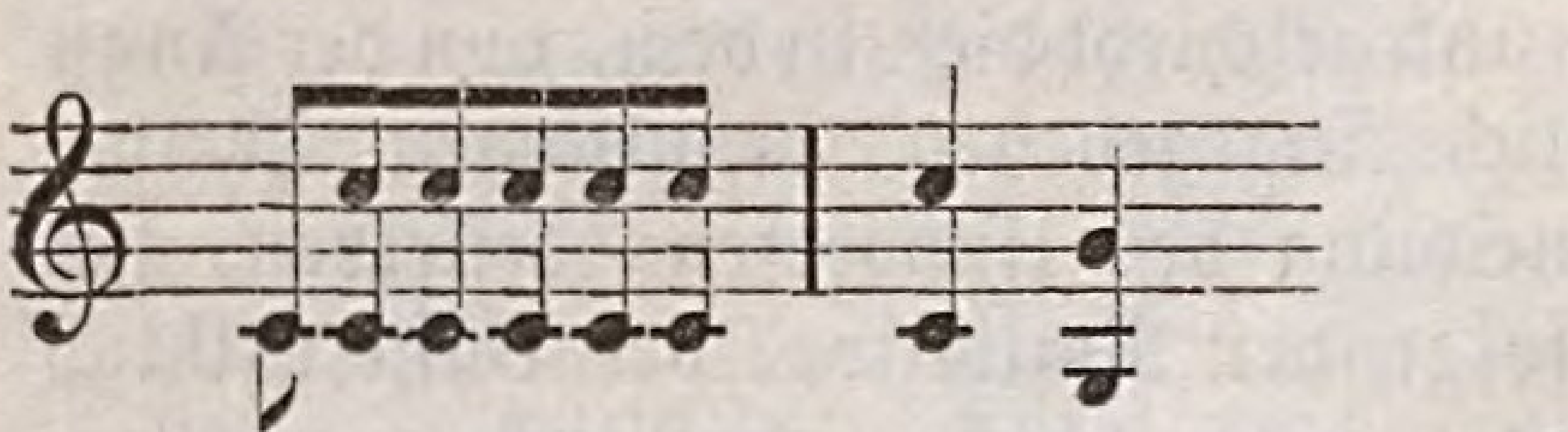


vernimmt, welchen prägnant zu machen jedenfalls gänzlich außer der Absicht des Meisters lag, wie dieß die letzte Wiederkehr der Stelle, unter Mitwirkung der Streichinstrumente, offenbar zeigt. Somit war es hier wiederum nur die beschränkte Beschaffenheit der Natur-Trompete, welche Beethoven davon abhielt, seine Intention entsprechend auszuführen. Ich griff dießmal, in einer dem Charakter dieser furchtbaren Stelle sehr gut entsprechenden Verzweiflung, dazu, die Trompeten den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen zu lassen, und ließ dieß nach folgender Vorschrift geschehen:
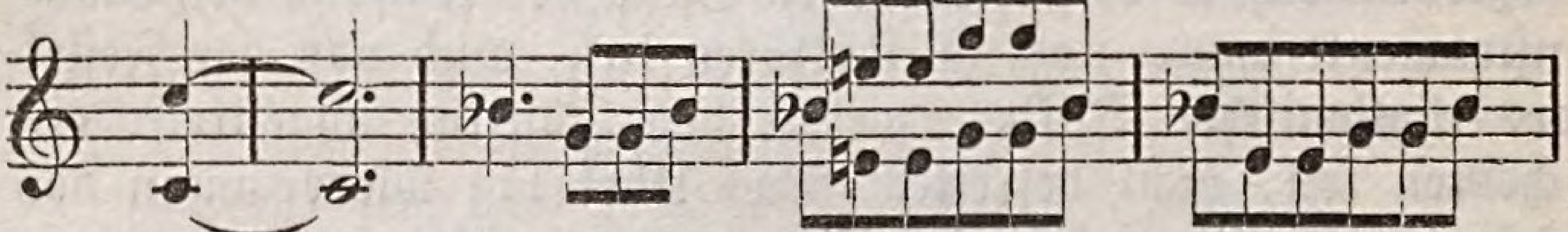
1.
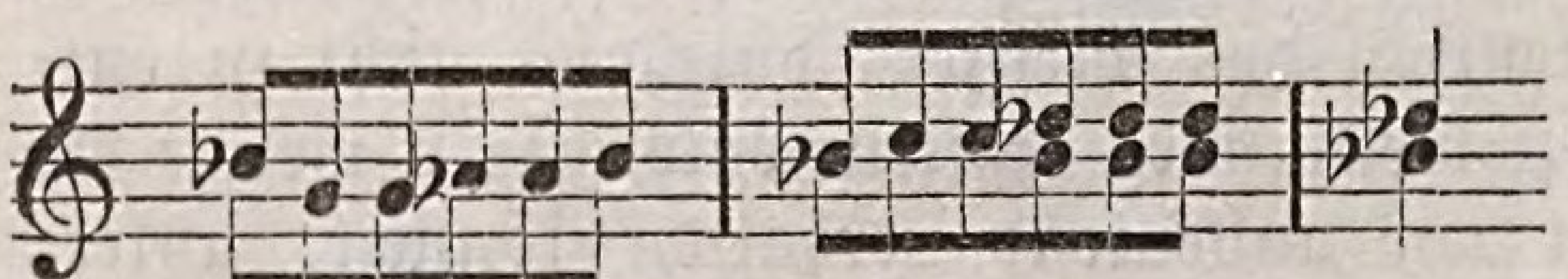
Trompeten.





2.



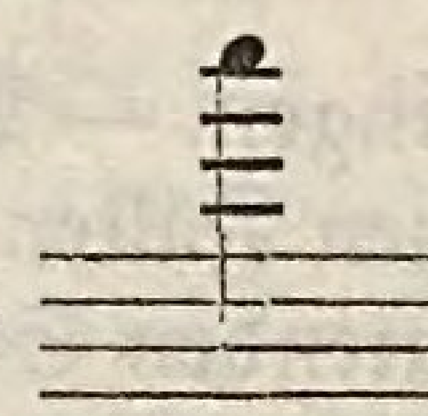


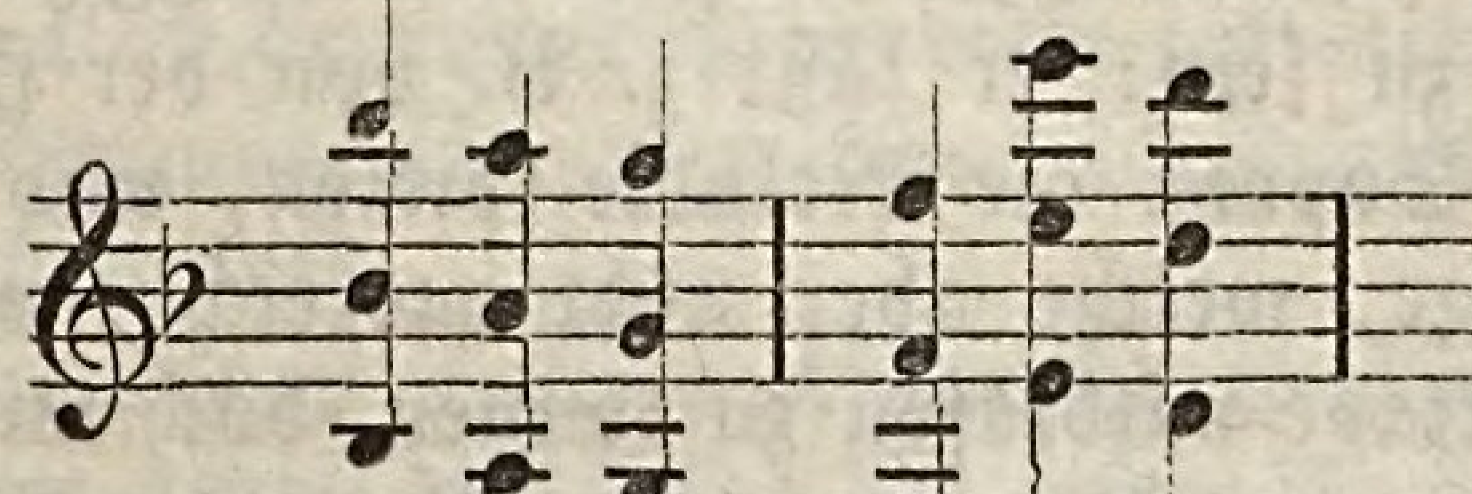
u. s. w.

Bei der späteren Wiederkehr der Stelle spielten die Trompeter wieder wie das erste Mal.

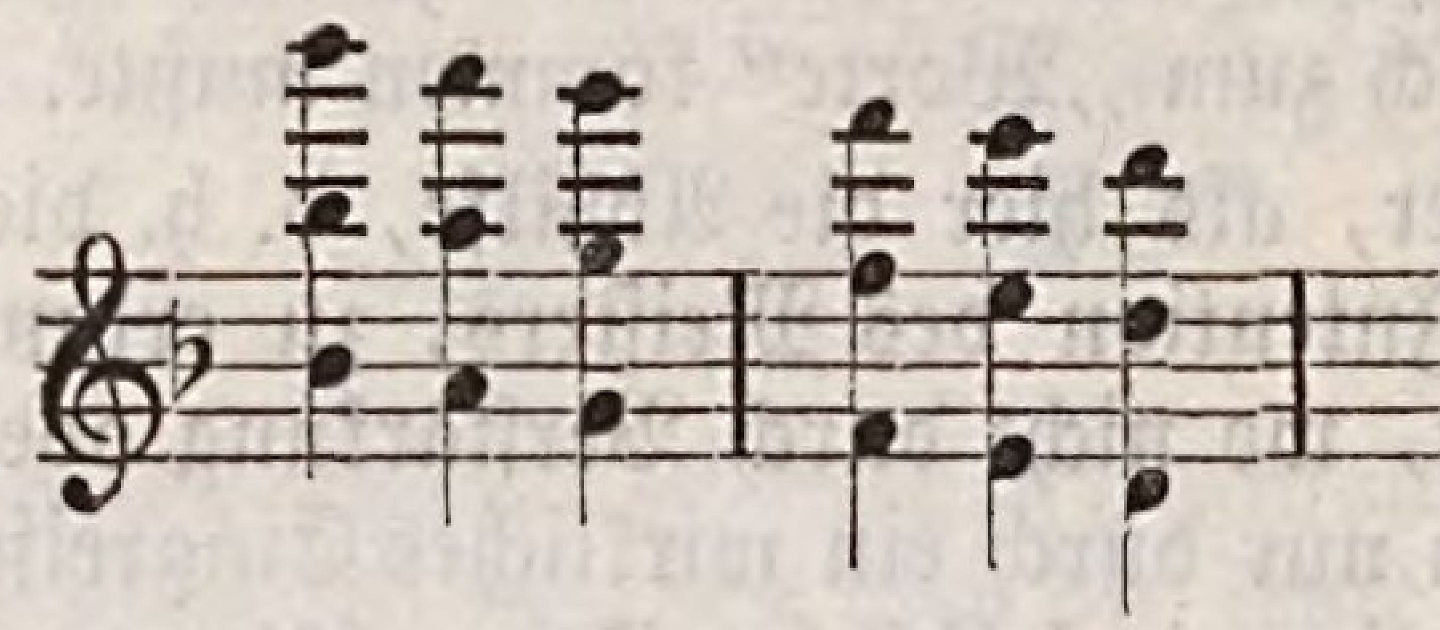
Nun war Licht gewonnen: die furchtbare Fanfare stürmte in ihrer rhythmischen Chaotik über uns herein, und wir begriffen, warum es endlich zum „Worte“ kommen mußte.

Schwieriger, als hier die Abhilfe, d. h. die restitutio in integrum der Intention des Meisters, zu erlangen war, fiel dieses aber dort, wo nicht durch Verstärkung oder Vervollständigung, sondern nur durch ein wirkliches Eingreifen in den Bau der Instrumentation, ja selbst der Stimmführung, die melodische Absicht Beethoven's von Undeutlichkeit und Unverständlichkeit zu befreien möglich erscheint.

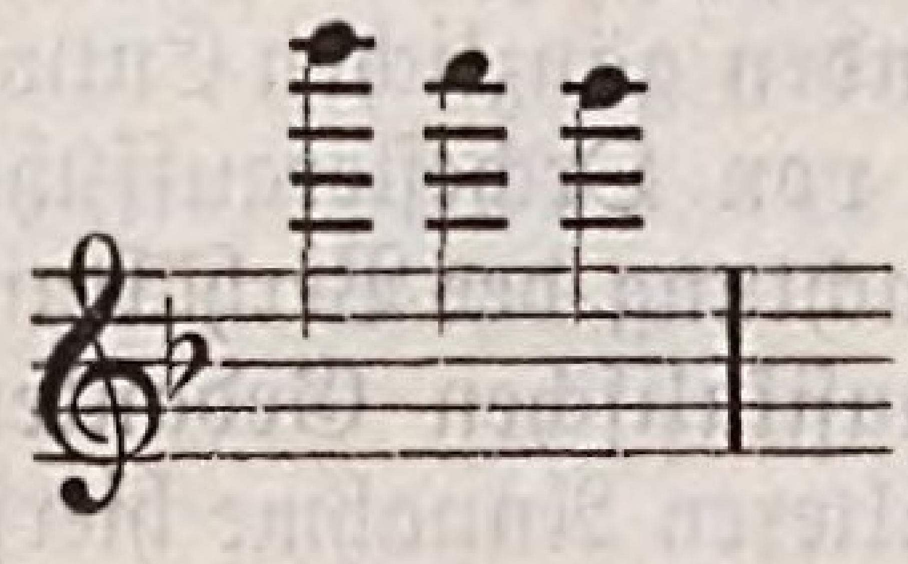
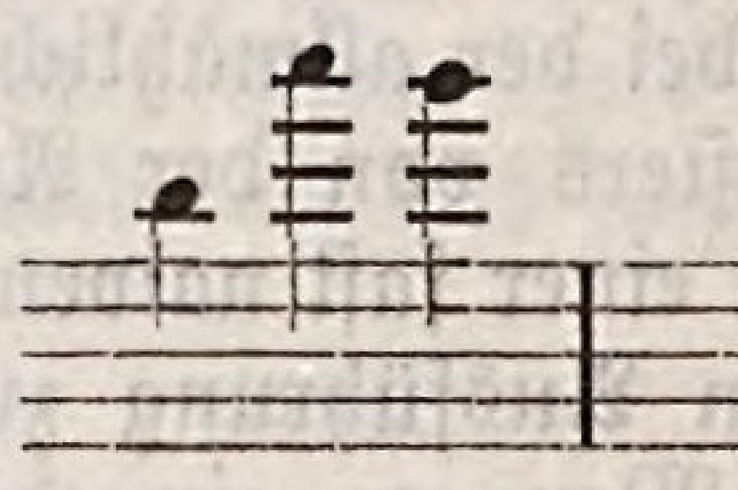
Es ist nämlich unverkennbar, daß die Beschränktheit des von Beethoven nach keiner Seite hin prinzipiell erweiterten Orchesters, bei der allmählich eintretenden gänzlichen Entwöhnung des Meisters von der Anhörung von Orchesteraufführungen, diesen zu einer fast naiven Nichtbeachtung des Verhältnisses der wirklichen Ausführung zu dem musikalischen Gedanken selbst brachte. Wenn er, eingedenk der älteren Annahme hierfür, die Violinen in seinen Symphonien nie über  hinaus zu zu schreiben sich für gehalten erachtete, so verfiel er, wenn seine melodische Intention ihn über diesen Punkt hinaustrieb, auf das fast kindlich ängstliche Auskunftsmittel, die darüber liegende Note durch einen Hinabsprung in die tiefere Oktave ausführen zu lassen, und hierdurch unbesorgt den melodischen Gang zu unterbrechen, ja geradesweges misdeutlich zu machen. Ich hoffe, daß man in allen Orchestern bereits darin übereingekommen ist, im großen Fortissimo des zweiten Satzes der neunten Symphonie nicht, wie aus dem einzigen Grunde der ängstlichen Vermeidung des hohen B in den ersten Violinen die Stelle geschrieben ist:



sondern, wie die Melodie es will:



in den beiden Violinen und der Bratsche zu spielen. Auch nehme ich an, daß die ersten Flötenbläser es jetzt zaglos über ihr Instrument vermögen,

 statt: 
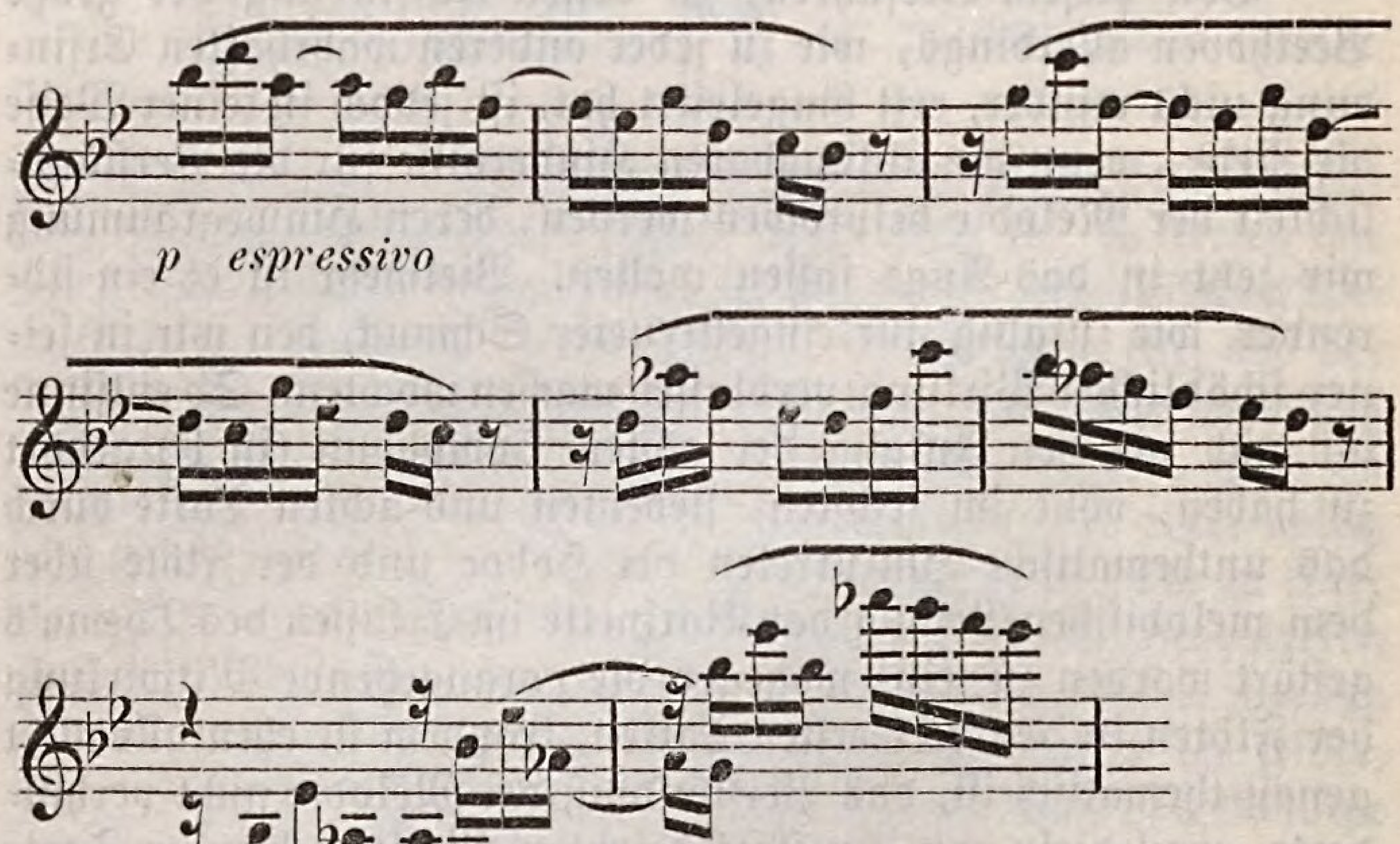
herauszubringen. — Wenn aber hier und in häufig vorkommenden ähnlichen Fällen die Abhilfe sehr leicht ist, so treten die höchst bedeutenden Schwierigkeiten, welche zu gründlicheren Abänderungen drängen, namentlich in Bläsersätzen ein, wo der Meister durch die grundsätzliche Umgehung eines Überschreitens des angenommenen Umfanges eines Instrumentes, und in diesem Falle ganz besonders der Flöte, entweder zu einer völlig enstellenden Abänderung des melodischen Ganges, oder zu einer störenden Einmischung dieses Instrumentes durch Hinzutreten mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, bestimmt worden ist. In dieser Hinsicht ist es nun eben vorzüglich die Flöte, welche, sobald sie eintritt, als äußerste Oberstimme das Melodie suchende Gehör unwillkürlich anzieht, und, wenn nun der melodische Gang sich in ihren Noten und deren Folge nicht rein ausdrückt, jenes nothwendig irre führt. Gegen die hier bezeichnete übele Wirkung scheint unser Meister mit der Zeit gänzlich achtlos geworden zu sein: er läßt z. B. von der Hoboe oder der Klarinette im Sopran die Melodie spielen, und setzt, wie um ihre höhere Lage, welche aber nicht ausreicht, um das Thema selbst in der Oktave mitblasen zu können, doch mit in das Spiel zu bringen, für die Flöte von der Melodie abliegende Noten

darüber, wodurch die nöthige Aufmerksamkeit auf den Vortrag des tieferen Instrumentes zerstreut wird. Ein ganz anderes Verfahren ist es, wodurch es dem heutigen Instrumental-Komponisten ermöglicht wird, ein Hauptmotiv in den mittleren und tieferen Lagen unter einem Überbau von höher spielenden Instrumenten zu intensiv deutlichem Gehör zu bringen: er verstärkt dann die Sonorität dieser tieferliegenden Instrumente im entsprechenden Maaße und wählt hierzu einen Komplex derselben, welcher durch seine charakteristische Verschiedenartigkeit keine Verwechselung oder Vermischung mit den darüberliegenden Instrumenten zuläßt. So ward es mir selbst möglich, z. B. im Vorspiel zu „Lohengrin", das vollständig harmonisirte Thema unter den in der Höhe fortspielenden Instrumenten mit Steigerung deutlich hervortreten zu lassen und gegen jede Bewegung der Oberstimmen zu behaupten.

Von diesem Verfahren, zu dessen Auffindung der große Beethoven allerdings, wie zu jeder anderen wahrhaften Erfindung nicht minder, erst hingeleitet hat, ist jedoch in keiner Weise die Rede, wenn die unläugbaren Hindernisse für die Verständlichkeit der Melodie besprochen werden, deren Hinwegräumung wir jetzt in das Auge fassen wollen. Vielmehr ist es ein störender, wie zufällig nur eingestreueter Schmuck, den wir in seiner schädlichen Wirkung verblassen machen möchten. So entsinne ich mich nie den Anfang der achten Symphonie (in F) gehört zu haben, ohne im sechsten, siebenten und achten Takte durch das unthematische Hinzutreten der Hoboe und der Flöte über dem melodischen Gesang der Klarinette im Erfassen des Thema's gestört worden zu sein; wogegen die vorangehende Mitwirkung der Flöten in den vier ersten Takten, trotzdem sie ebenfalls nicht genau thematisch ist, das Verständniß der Melodie nicht verhinderte, weil diese von den stark besetzten Violinen hier im Forte zur eindringlichen Deutlichkeit gebracht worden ist. Der nur in Holzbläser-Sätzen sich zeigende Übelstand tritt nun aber in einer wichtigen Stelle des ersten Satzes der neunten Symphonie so überaus bedenklich hervor, daß ich diese jetzt als das hauptsächliche Beispiel herausgreife, an welchem ich meinen Gedanken klar zu machen suchen will.

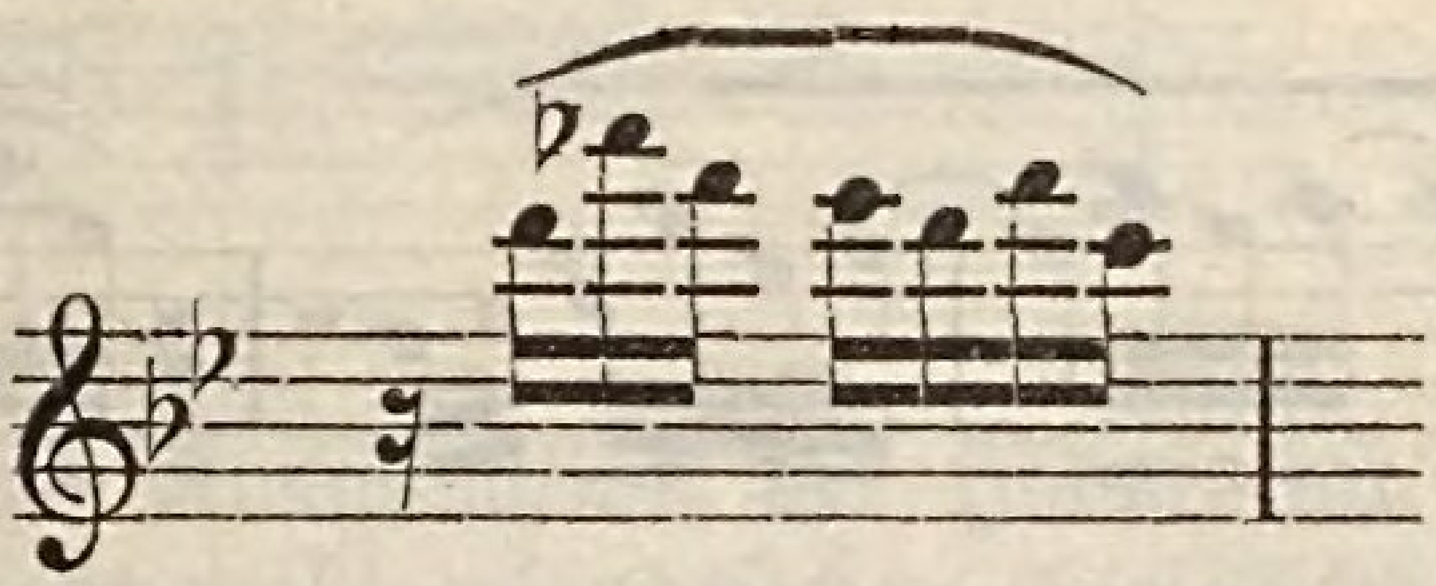
Dieß ist das acht Takte ausfüllende Espressivo der Holzblasinstrumente gegen das Ende des ersten Theiles des genann-

ten Satzes, welches in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe mit dem dritten Takte der neunzehnten Seite beginnt, und später mit dem gleichen Takte der dreiundfünfzigsten Seite in ähnlicher Weise wiederkehrt. Wer kann behaupten, diese Stelle je mit deutlichem Bewußtsein von ihrem melodischen Inhalte in unseren Orchesteraufführungen vernommen zu haben? Mit dem ihm eigenen genialen Verständnisse hat sie erst Liszt durch sein wundervolles Klavierarrangement auch der neunten Symphonie in das rechte Licht ihrer melodischen Bedeutung gesetzt, indem er von der hier meistens störenden Einmischung der Flöte absah, da, wo sie die Fortsetzung des Thema's der Hoboe in der höheren Oktave übernahm, diese in die tiefere Lage des melodieführenden Instrumentes zurückverlegte, und so die ursprüngliche Intention des Meisters vor jeder Misverständlichkeit bewahrte. Nach Liszt heißen diese melodischen Gänge nun so:
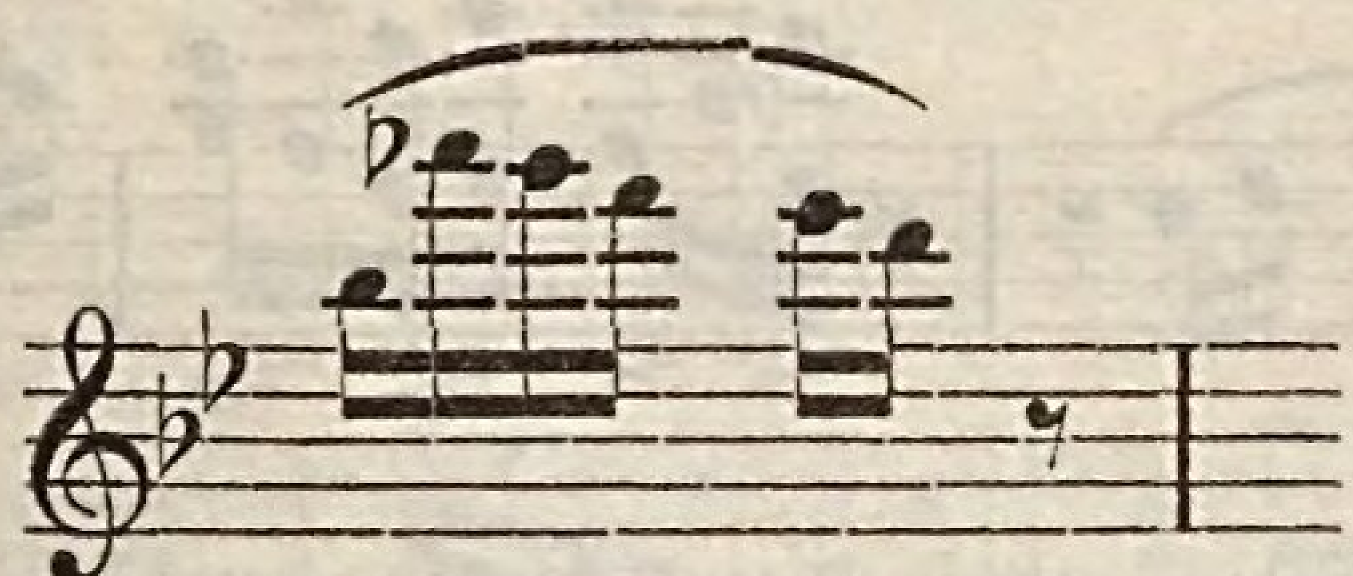


Es dürfte nun zu gewagt und dem Charakter der Beethoven'schen Instrumentation, in welcher wir sehr wohl berechtigte Eigenthümlichkeiten zu beachten haben, nicht richtig entsprechend erscheinen, wollte man die Flöte hier gänzlich auslassen, oder sie nur als unisone Verdoppelung der Hoboe zur Verstärkung herbeiziehen. Ich würde daher rathen, die Flötenstimme in ihren
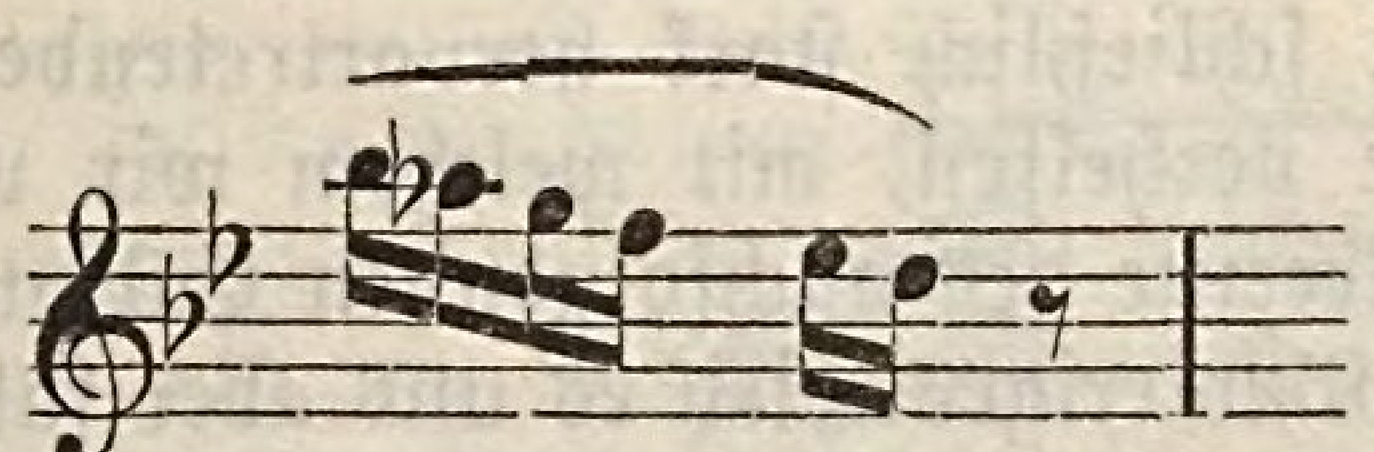
Hauptzügen, bestehen, nur aber durchaus dem melodischen Gange sie treu bleiben zu lassen, und dem Bläser aufzugeben, in der Stärke des Tones, sowie in der Ausdrucksnüance, der Hoboe gegenüber um etwas zurückzuhalten, da wir vor allen Dingen diese als prädominirend verfolgen müssen. Demnach würde die Flöte, in Verbindung mit dem in der höheren Oktave gegebenen Gange des fünften Taktes:
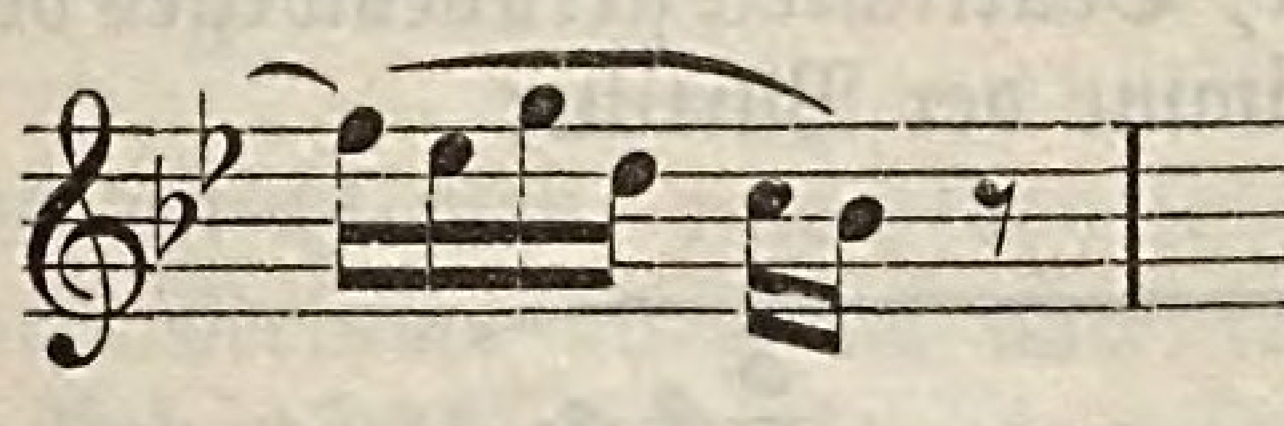


den sechsten Takt nicht:



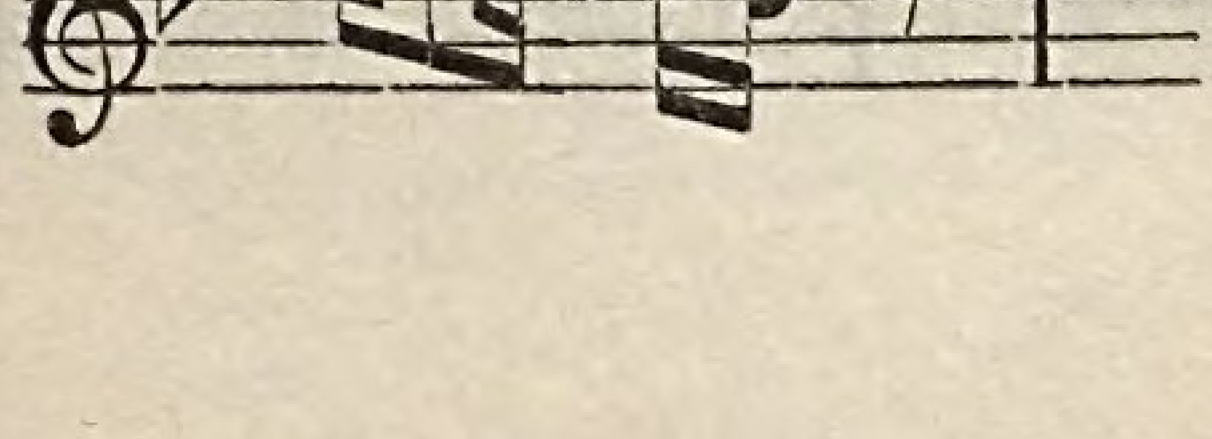
sondern so:
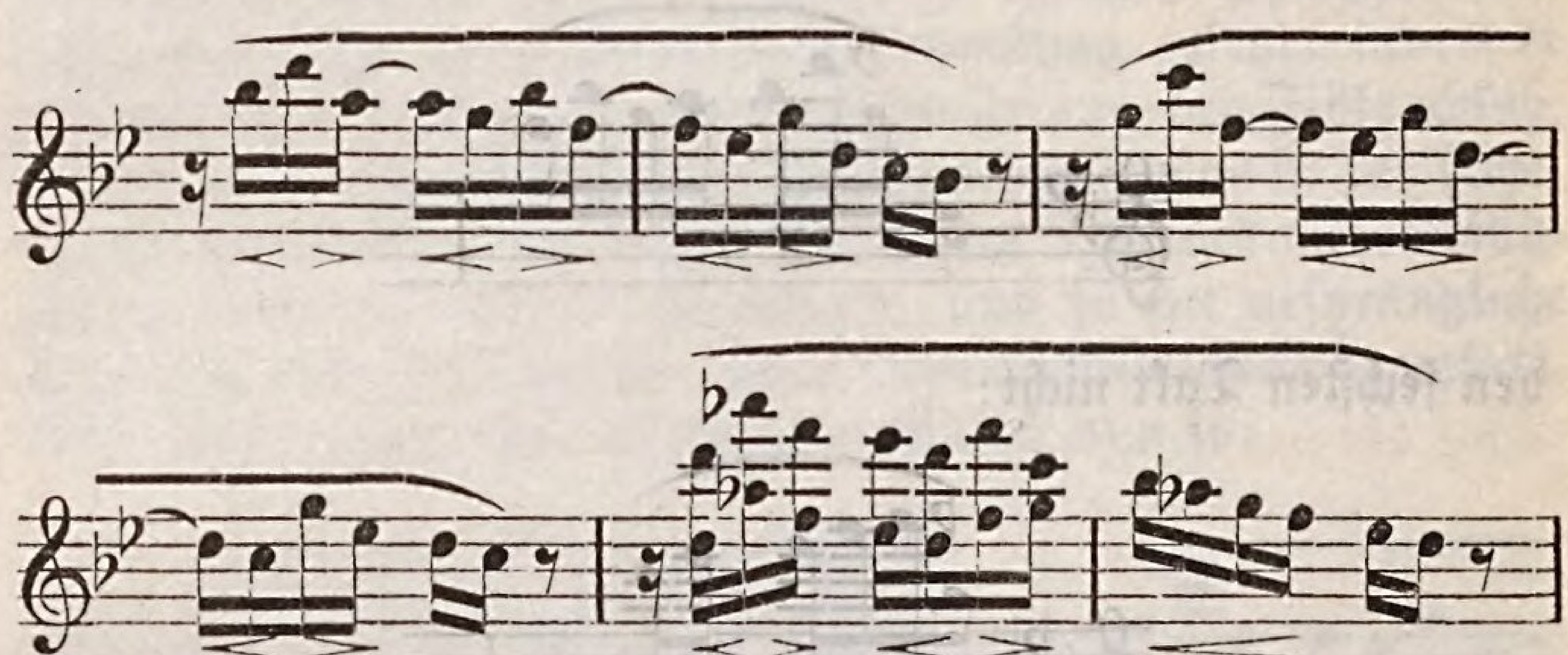


zu spielen haben, und hiermit würde der melodische Gang korrekter behauptet sein, als Liszt, wiederum aus Rücksicht auf die Klaviertechnik, ihn wiedergeben konnte. Wollten wir nun einzig noch den zweiten Takt in der Hoboe dahin abändern, daß sie, wie dieß im vierten Takte der Fall ist, den melodischen Gang vollständig fortsetzt, und demnach:



statt:

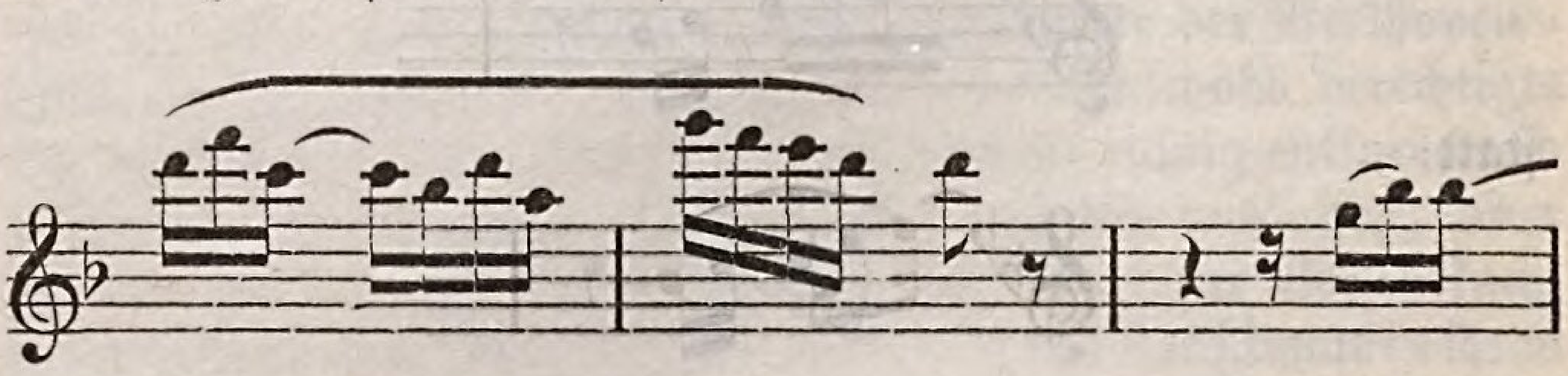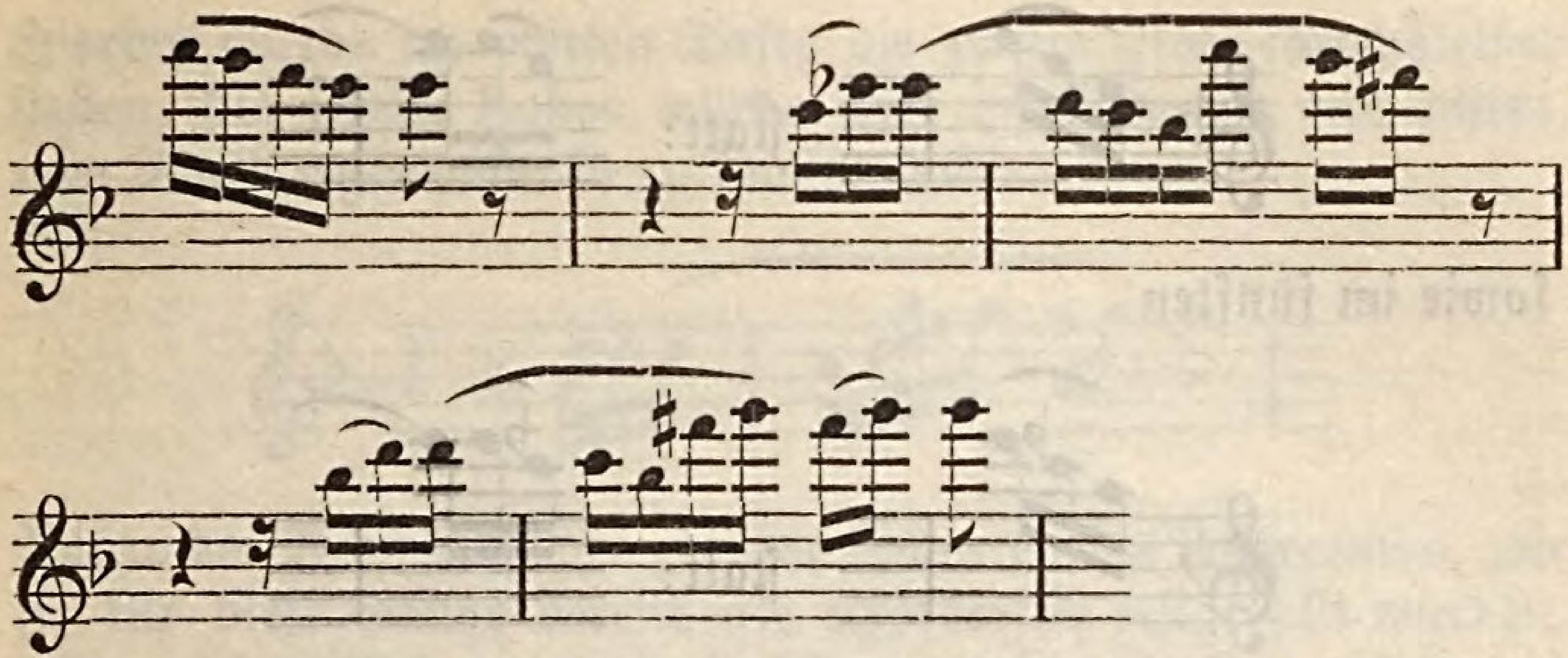


spielt, so würden wir, um der ganzen Stelle bei ihrem, jetzt so gänzlich vernachlässigten, Vortrage den richtigen, eine entscheidende Aufmerksamkeit herausfordernden Ausdruck zu geben, auf die Durchführung folgender, durch ein etwas zurückgehaltenes Tempo zu unterstützender, Nüancen zu halten haben, wobei es sich doch nur um die Fortsetzung der eigenen Vortragsbezeichnung des Meisters handeln würde.
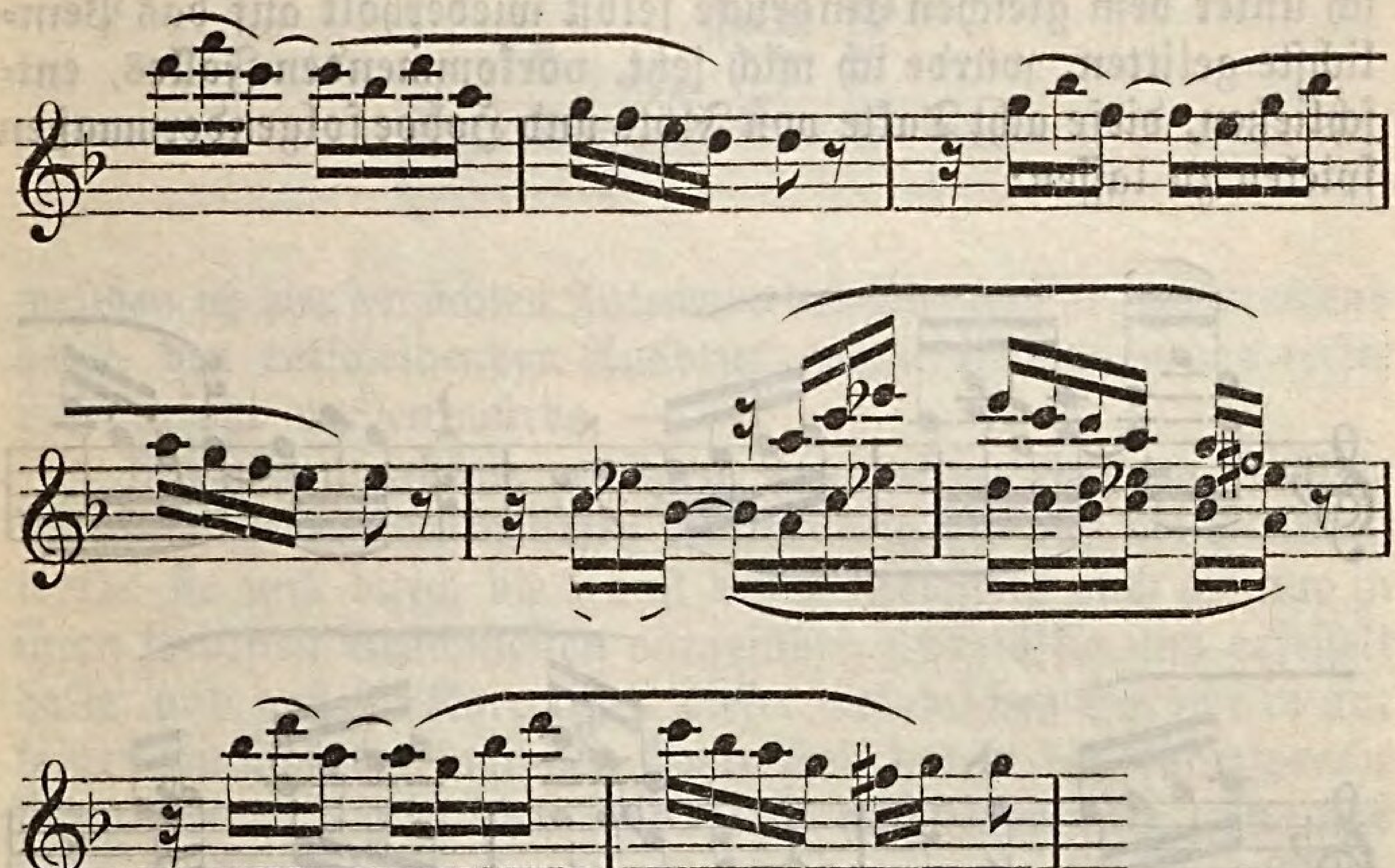


Dem siebenten und achten Takte würde dagegen ein schön durchgeführtes, schließlich stark hervortretendes Crescendo zu dem Ausdrucke verhelfen, mit welchem wir uns jetzt auf die schmerzlichen Accente des nachfolgenden Cadenzsatzes werfen.

Ungleich schwieriger wird es uns aber fallen, die ähnliche Stelle im zweiten Theile des Satzes, wo sie in veränderter Tonart und Tonlage wiederkehrt, zu gleicher Verständlichkeit ihres melodischen Gehaltes zu bringen. Hier bestimmt die, um der jetzt benöthigten höheren Tonlage willen vorzüglich benutzte Flöte, wegen ihres andererseits nach der Höhe wiederum beschränkten Umfanges, zu Abänderungen des melodischen Ganges, welche seine, im dennoch zugleich ausgesprochenen Sinne der Phrase verlangte, Deutlichkeit geradesweges verdunkeln. Halten wir die Flötenstimme der Partitur
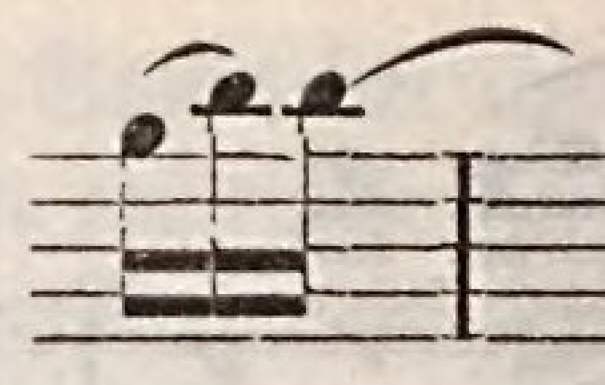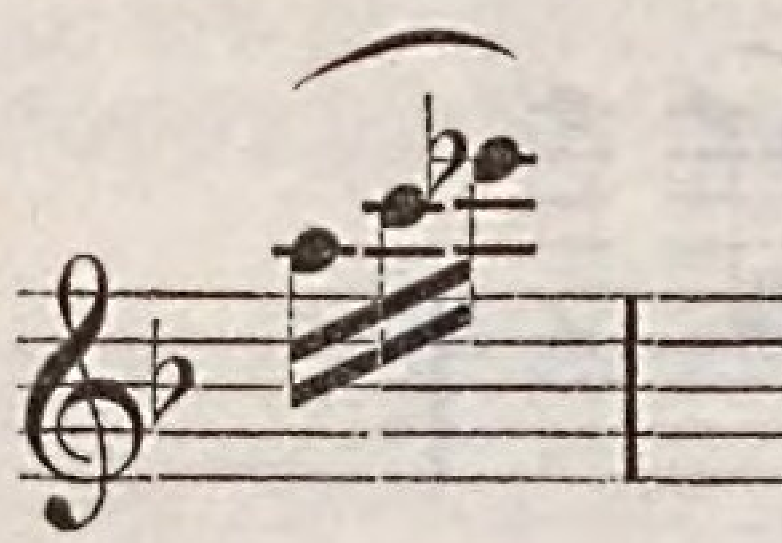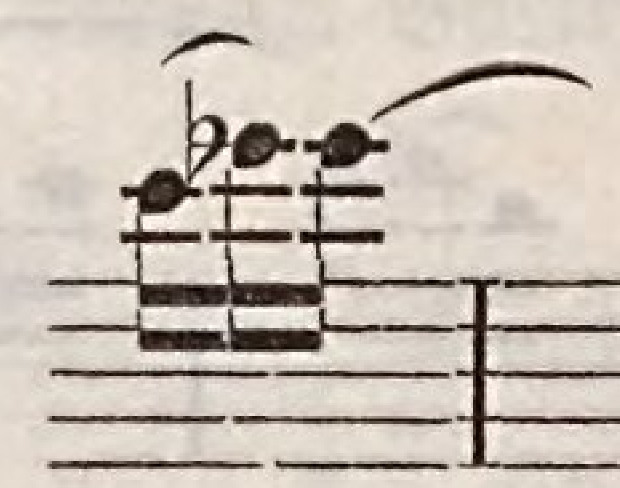




zu dem, aus der Kombination der Hoboe und der Klarinette mit der Flöte sehr wohl erkenntlichen, melodischen Gange, wie er auch der früheren Gestaltung am Schlusse des ersten Theiles entspricht, nämlich:
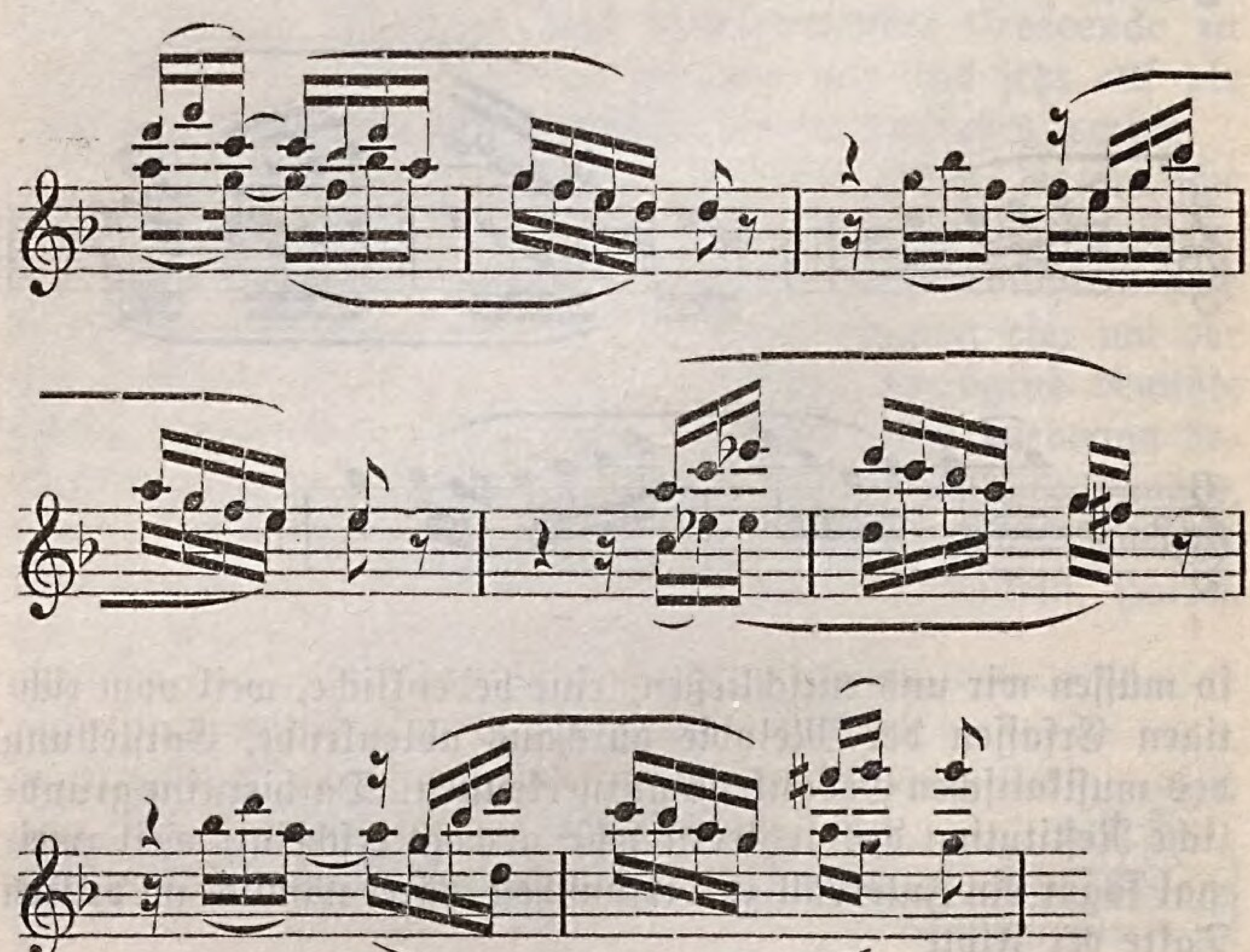


so müssen wir uns entschließen, eine bedenkliche, weil vom richtigen Erfassen der Melodie durchaus ablenkende, Entstellung des musikalischen Gedankens anzuerkennen. Da hier eine gründliche Restitution des letzteren sehr gewagt erscheint, weil zweimal sogar ein Intervall zu vertauschen wäre, nämlich im dritten Takte der Flöte

 statt: 
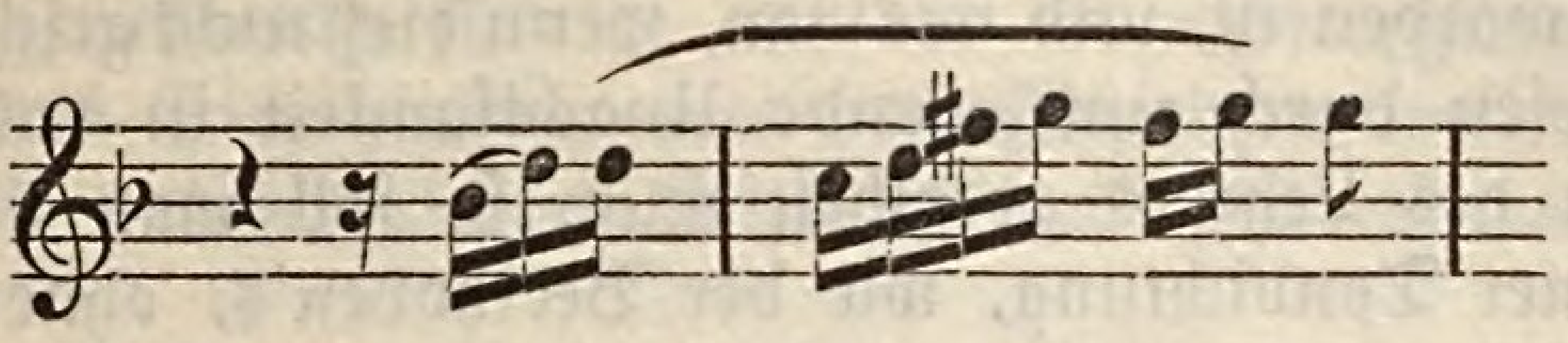
sowie im fünften

 statt: 
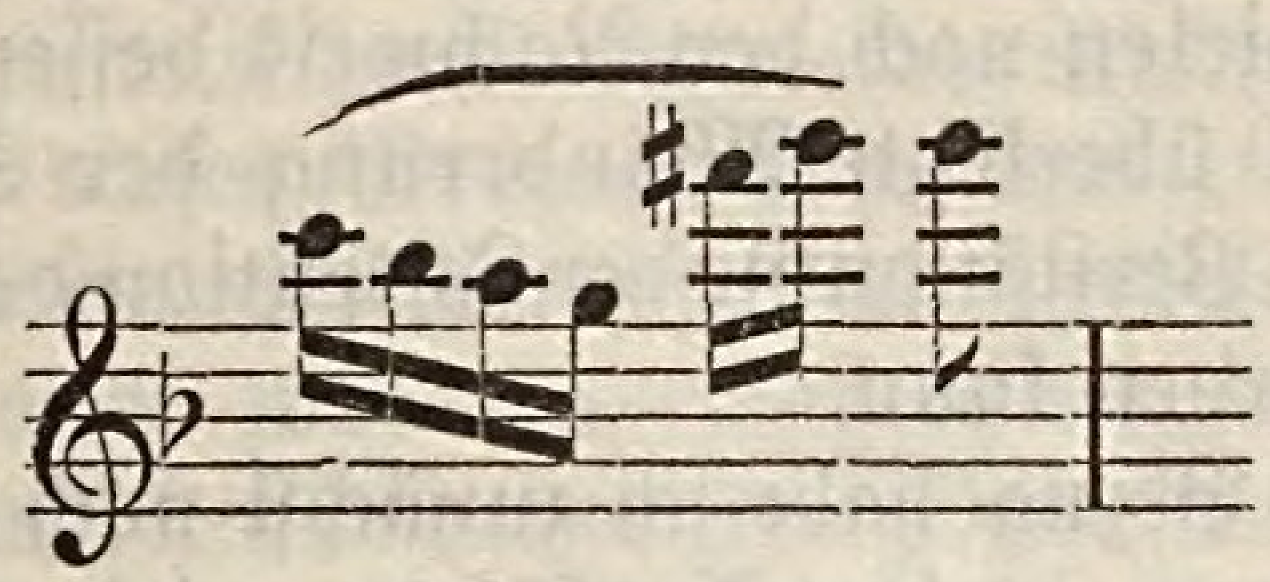
gesetzt werden müßte, so stand dießmal selbst Liszt noch von dem kühnen Versuche ab, und ließ die Stelle als melodisches Ungeheuer bestehen, wie sie Jedem dünkt, der in unseren Orchesteraufführungen der Symphonie hier acht Takte lang eine melodische Lücke, weil vollständige Unklarheit empfindet. Nachdem ich unter dem gleichen Eindrucke selbst wiederholt auf das Peinlichste gelitten, würde ich mich jetzt, vorkommenden Falles, entschließen, diese acht Takte von Flöte und Hoboe folgendermaaßen spielen zu lassen:



Hierbei würde im vierten Takte die zweite Flöte fortzubleiben haben, die zweite Hoboe würde aber im siebenten und achten, zum Theil ergänzend, so zu spielen haben:



Außer der Beachtung der gleichen Nüancen des Espressivo, wie sie für diese Gänge bereits als erforderlich festgestellt wurden, wäre dieses Mal, um dem in jedem zweiten Takte veränderten Melos gerecht zu werden, bereits das drängendere ——, ein besonders hervorzuhebendes molto crescendo aber dem letzten der acht Takte zu geben, durch welches auch der verzweifelte Sprung der Flöte vom G auf das hohe Fis:



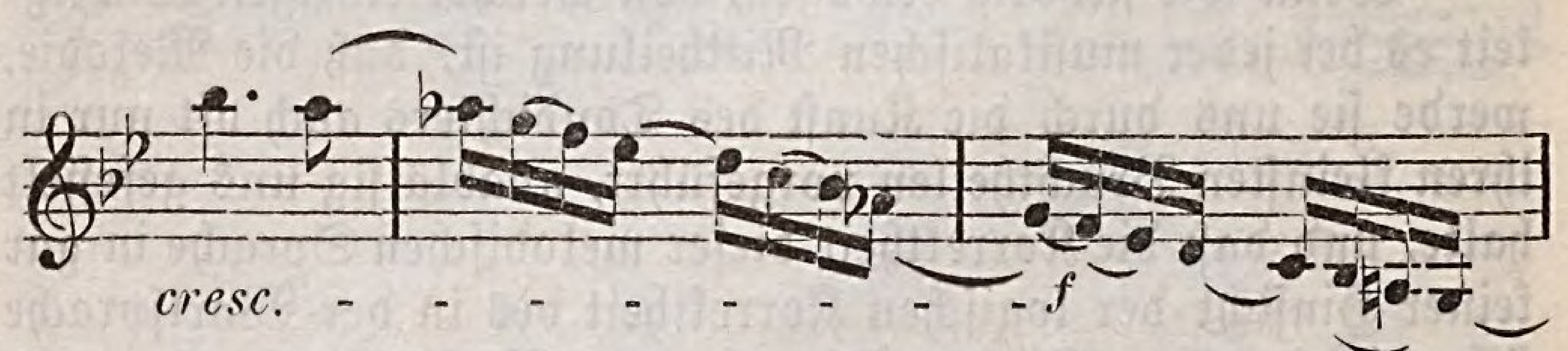
welchen ich hier der ächten Intention des Meisters für entsprechend halte, den entscheidenden Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht gesetzt werden würde. —

Wenn wir gehörig erwägen, von welcher einzigen Wichtigkeit es bei jeder musikalischen Mittheilung ist, daß die Melodie, werde sie uns durch die Kunst des Tondichters auch oft nur in ihren kleinsten Bruchtheilen vorgeführt, unablässig uns gefesselt halte, und daß die Korrektheit dieser melodischen Sprache in gar keiner Hinsicht der logischen Korrektheit des in der Wortsprache sich gebenden begrifflichen Gedankens nachstehen darf, ohne uns durch Undeutlichkeit ebenso zu verwirren, wie ein unverständlicher Sprachsatz dieß thut, so müssen wir erkennen, daß nichts der sorgfältigsten Mühe so werth ist, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mittheilung eines Genius', wie des Beethoven's, an uns; denn jede, noch so überraschend neue Gestaltung eines solchen urwahrhaftigen Wesens entspringt einzig dem göttlich verzehrenden Drange, uns armen Sterblichen die tiefsten Ge-

heimnisse seiner Weltschau unwiderleglich klar zu erschließen. Wie man also einer dunkel erscheinenden Stelle eines großen Philosophen nie vorübergehen soll, ehe sie nicht deutlich verstanden worden ist, und wie man, wenn dieß nicht geschieht, beim Weiterlesen durch zunehmende Unachtsamkeit in das Misverständniß des Lehrers gerathen muß, so soll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethoven's, ohne deutliches Bewußtsein davon hinweggleiten, es sei denn, daß es uns nur darauf ankomme, zu ihrer Aufführung etwa so den Takt zu schlagen, wie dieß gemeinhin von unseren wohlbestallten akademischen Konzertdirigirten geschieht, von deren Seite ich mich aber trotzdem darauf gefaßt mache, wegen meiner soeben mitgetheilten Vorschläge als eitler Frevler an der Heiligkeit des Buchstabens behandelt zu werden.
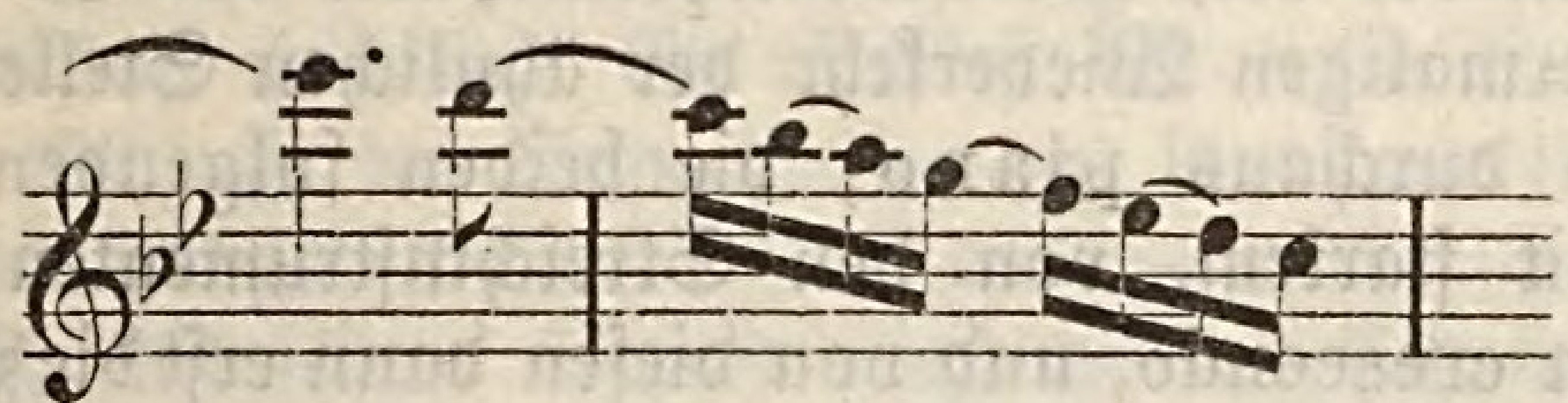
Trotz dieser Befürchtung kann ich es aber nicht unterlassen, an einigen Beispielen noch den Nachweis dessen zu versuchen, daß durch eine wohl überlegte Abänderung der Schreibart hie und da dem richtigen Verständnisse der Intention des Meisters förderlich geholfen werden kann.

In diesem Bezug habe ich zunächst noch einer, der Intention nach richtigen, in der Ausführung jedoch eben diese Intention unklar machenden dynamischen Vortrags-Nüance zu erwähnen. Die ergreifende Stelle des ersten Satzes (S. 13 der Härtel'schen Ausgabe):



wird sogleich darauf in zweimaliger Verlängerung des melodischen Gedankens der ersten beiden Takte ausgeführt, wonach das crescendo sich über sechs Takte vertheilt, von denen der Meister die zwei ersten Takte von einem Theile der Blasinstrumente durchaus nur im piano spielen, und erst vom dritten Takte an mit hinzutretenden neuen Bläsern im hier beginnenden crescendo ausführen läßt, worauf jetzt der dritte Einsatz desselben melodischen Ganges von den dominirenden Streichinstrumenten auf-

genommen, und mit entscheidend zunehmender Stärke dem mit dem siebenten Takte eintretenden fortissimo zugeführt wird. Ich habe nun gefunden, daß das mit dem zweiten Einsatze der Bläser zugleich auch für die mit der Gegenbewegungs-Figur aufsteigenden Streichinstrumente vorgeschriebene crescendo der geforderten entscheidenden Wirkung des più crescendo der Violinen



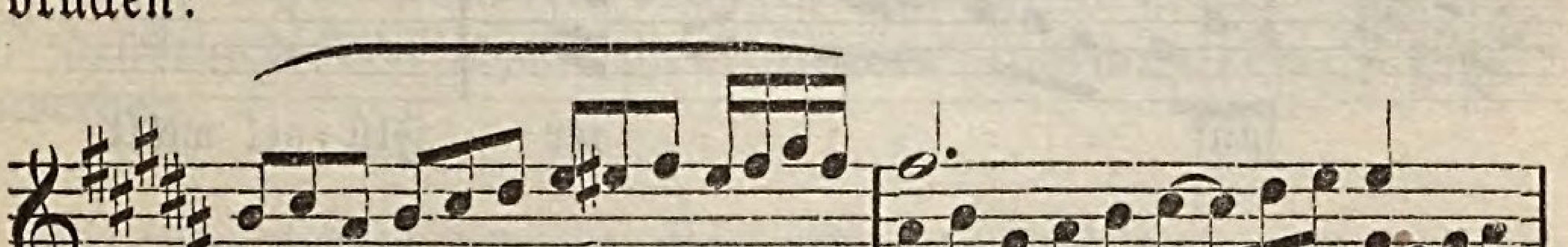
des dritten Einsatzes schädlich ward, da es die Aufmerksamkeit zu früh von dem, in den Blasinstrumenten hiergegen zu schwach behaupteten, vorzüglichen melodischen Gedanken ablenkte, zugleich auch dem thematischen Auftritte der Violinen das charakteristische Merkmal dieses Ganges, eben das erst noch folgende crescendo, erschwerte. Diesem, hier nur noch zart sich bemerklich machenden Übelstande wäre allerdings durch dasjenige diskrete poco crescendo, welches leider unseren Orchesterspielern fast noch ganz unbekannt ist, dem più crescendo aber nothwendig vorauszugehen hat, vollständig abzuhelfen, weßhalb ich diese so wichtige dynamische Vortragsnüance, durch ausführliche Besprechung dieser Stelle, zur besonderen Übung und Aneignung empfohlen haben wollte.
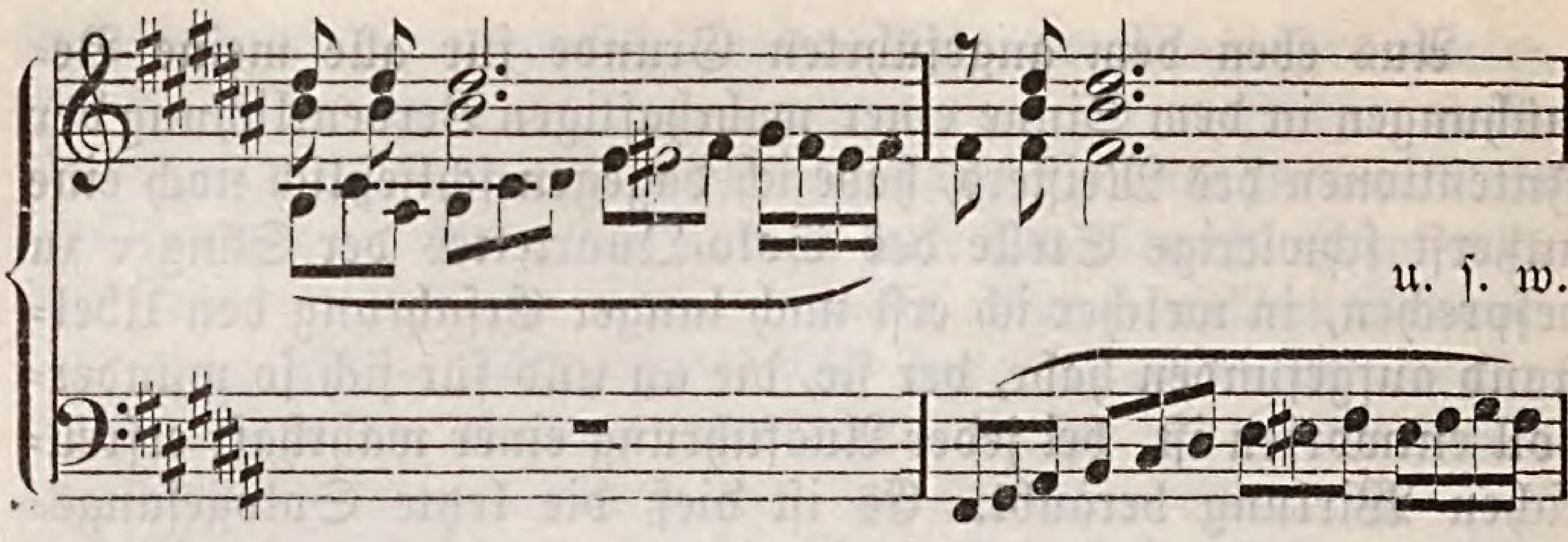
Selbst mit der sorgfältigsten Beachtung der hiermit gegebenen Vorschrift würde aber in den, im letzten Theile desselben ersten Satzes wieder vorkommenden Stellen, der übelen Folge der verfehlten Intention des Meisters nicht abzuhelfen sein, weil hier das dynamische Misverhältniß der abwechselnden Instrumentalkomplexe die Abhilfe durch zarte Behandlung der vorgeschriebenen Nüancen bis zur Unmöglichkeit erschwert. Dieß gilt zunächst den zwei ersten Takten der ähnlichen Stelle auf S. 47 der Partitur, wo die erste Violine mit sämmtlichen Streichinstrumenten sofort bereits in einem crescendo zu spielen hat, welches die darauf mit dem entsprechenden Gange folgende Klarinette mit geeigneter Stärke und Steigerung fortzuführen außer Stande ist: hier mußte ich mich zu einer vollständigen Aufgebung des crescendo für die beiden ersten Takte entschließen,

um dieses erst für die zwei folgenden Takte den Blasinstrumenten, und zwar zur energischesten Ausführung, zu empfehlen, wobei es dießmal, da es zudem bereits mit dem folgenden fünften Takte zum wirklichen forte führt, auch von den Streichinstrumenten rückhaltslos unterstützt werden konnte. Aus denselben Gründen des dynamischen Misverhältnisses der Instrumentalkomplexe, müssen dann bei der, mit dem letzten Takte der S. 59 eintretenden, abermaligen Wiederkehr der ähnlichen Stelle die ersten zwei Takte durchaus piano, die beiden folgenden von den Bläsern mit starkem, von den Streichinstrumenten aber mit schwächerem crescendo, und von diesen dann erst die zwei letzten Takte vor dem forte mit drängendem Anwachsen der Stärke gespielt werden.

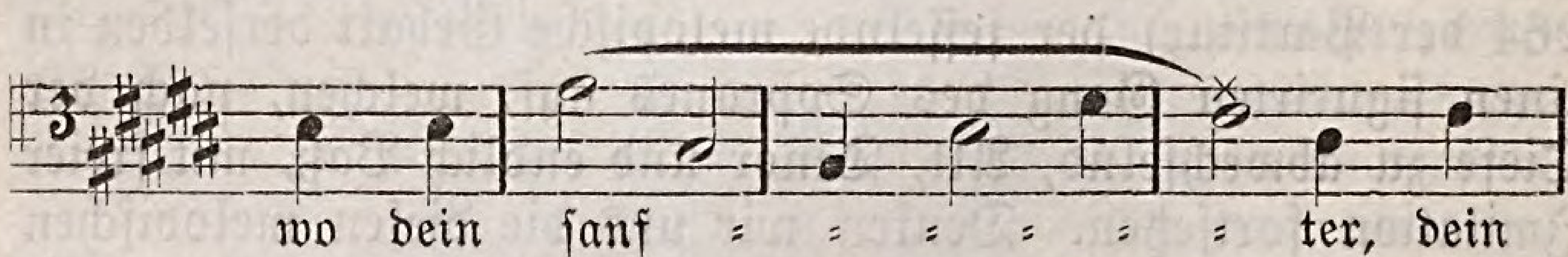
Da ich mich über den Charakter der Beethoven'schen Vortrags-Nüancen, somit über die mir richtig erscheinende Art der Ausführung derselben nicht weiter zu verbreiten gedenke, und mein Urtheil hierüber dadurch genügend ausgesprochen zu haben glaube, daß ich mit der soeben bewiesenen umständlichen Sorgfalt meine Gründe für eine in seltenen Fällen mich nöthig dünkende Motivirung der vorgeschriebenen Nüancen zu rechtfertigen mich bemühte, wünschte ich in diesem Betreff eben nur noch festgestellt zu wissen, daß der Sinn dieser Vortragsbezeichnungen so gründlich als das Thema selbst zu studiren sei, weil in ihnen oft erst die Anleitung zum richtigen Verständnisse der Intention des Meisters bei der Konzeption des musikalischen Motives selbst liegt. Auch hole ich hiermit nach, daß, wenn ich in meiner früheren Abhandlung „über das Dirigiren" einer entsprechenden Motivirung des Beethoven'schen Zeitmaaßes das Wort redete, ich hiermit ganz gewiß nicht die witzige Manier empfohlen haben wollte, mit welcher, wie mir dieß ernstlich versichert worden ist, ein Berliner Oberkapellmeister bei der Direktion jener Symphonien verfährt: hier sollen gewisse Stellen, um sie piquant zu machen, ein Mal forte, das andere Mal, wie im Echo, piano, ein Mal langsamer, das andere Mal schneller gespielt werden; an welche Späße, wie man sie z. B. in der Partitur der „Regimentstochter", oder der „Martha", bei guter Gelauntheit des Kapellmeisters anbringt, ich allerdings nicht gedacht hatte, als ich meine schwierig zu erklärenden Forderungen zu Gunsten des richtigen Vortrages Beethoven'scher Musik aufstellte.

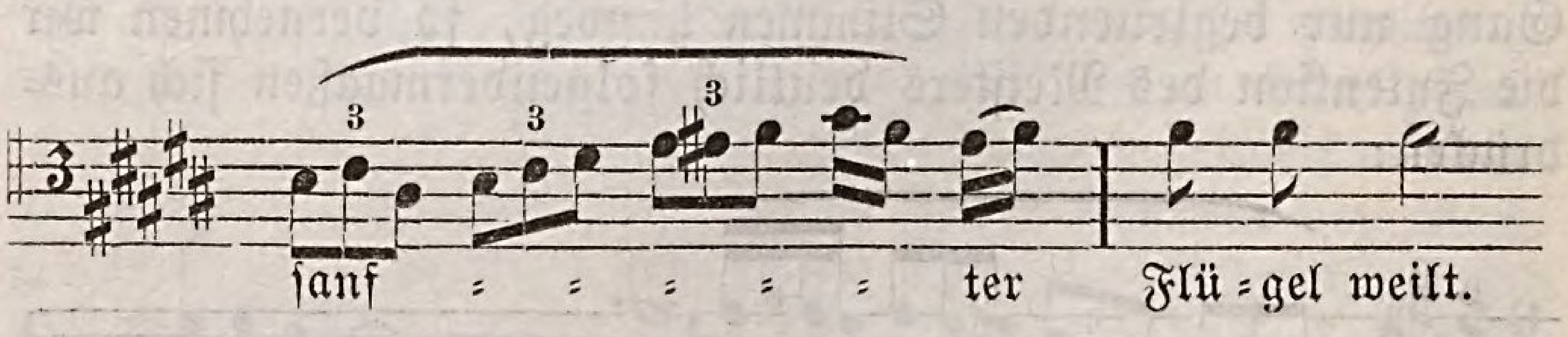
Aus eben dem angeführten Grunde für alle meine Bemühungen in dem Sinne einer wahrhaftigen Verdeutlichung der Intentionen des Meisters, habe ich dagegen schließlich noch eine äußerst schwierige Stelle des Solo-Quartettes der Sänger zu besprechen, in welcher ich erst nach langer Erfahrung den Übelstand aufgefunden habe, der sie, die an und für sich so wundervoll entworfen ist, bei jeder Ausführung einer wahrhaft erfreulichen Wirkung beraubt. Es ist dieß die letzte Sologesangs-Stelle am Schlusse der Symphonie, das berühmte H dur: „wo dein sanfter Flügel weilt". Daß diese gewöhnlich, ja immer verunglückt, hat seinen Grund nicht in der Schwierigkeit des hoch aufsteigenden Ganges des Sopranes am Schlusse, sowie etwa in der nicht unleichten Intonation des ♮D im vorletzten Takte der Altstimme: diese Schwierigkeiten werden einerseits durch eine mit leicht ansprechender Höhe begabte Sopranistin, sowie andererseits durch eine sehr musikalische, und von dem Bewußtsein des harmonischen Falles geleitete Altsängerin, vollständig befriedigend gelöst. Dagegen liegt die nur durch radikale Abhilfe zu beseitigende Verhinderung einer reinen und schönen Wirkung dieses Satzes in der Tenorstimme, welche durch eine unzeitig eintretende figurirte Bewegung einerseits die Deutlichkeit des Gesammtvortrages beeinträchtigt, andererseits aber eine unter allen Umständen ermüdende Aufgabe sich zugetheilt sieht, welcher sie nach jedem Gesetze einer zweckmäßigen Respiration nicht entsprechen kann, ohne in ein beängstigendes Abmühen zu gerathen. Betrachten wir die Stelle näher, so löst sich vom Eintritte des Quartsextaccordes, mit der Vorzeichnung H dur (S. 264 der Partitur) der fesselnde melodische Gehalt derselben in einen figurirten Gang des Sopranes auf, welchen, nach der Tiefe zu abwechselnd, Alt, Tenor und endlich Baß, mit freier Imitation fortsetzen. Denken wir uns die diesen melodischen Gang nur begleitenden Stimmen hinweg, so vernehmen wir die Intention des Meisters deutlich folgendermaaßen sich ausdrücken:
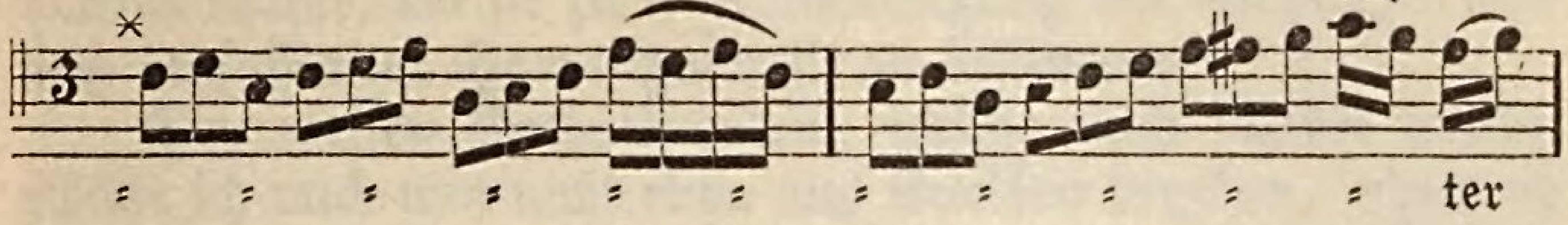




Nun sekundirt aber bereits im zweiten Eintritte der Tenor dem figurirten Gange des Altes vollständig in Sexten und Terzen, wodurch sein darauf im dritten Takte mit der Fortsetzung der Melodie erfolgender Eintritt nicht nur seine Bedeutung, sondern auch seine Wirkung auf das von ihm zuvor bereits zur Aufmerksamkeit auf ihn gelenkte Gehör verliert, welches jetzt des Anreizes verlustig geht, den hier die im Tenor wiedererscheinende melismische Figur des Sopranes gewähren soll. Nicht nur aber, daß die melodische Intention des Meisters hierdurch undeutlich wird, sondern daß der Tenorist die zwei figurirten Takte hinter einander nicht mit der Sicherheit bewältigen kann, wie ihm dieß mit der Figur des zweiten Taktes allein durchaus unschwer fallen würde, schadet der Wirkung dieser herrlichen Stelle. Ich habe mich daher, nach reiflicher Ueberlegung, entschlossen, dem Tenor künftighin die seinem Haupteintritte vorangehende, in der Sekundirung der Altstimme bestehende, schwierige Figuration zu ersparen, indem ich ihm nur die wesentlichen harmonischen Noten derselben zutheile; demgemäß er dann so singen würde:

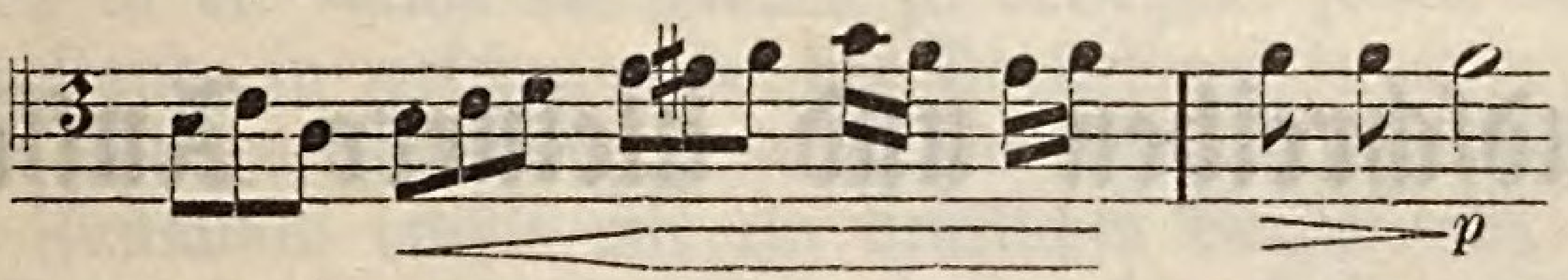




Ich bin überzeugt, daß jeder Tenorist, der sich bisher mit dieser Stelle erfolglos abquälte, wenn er statt dessen
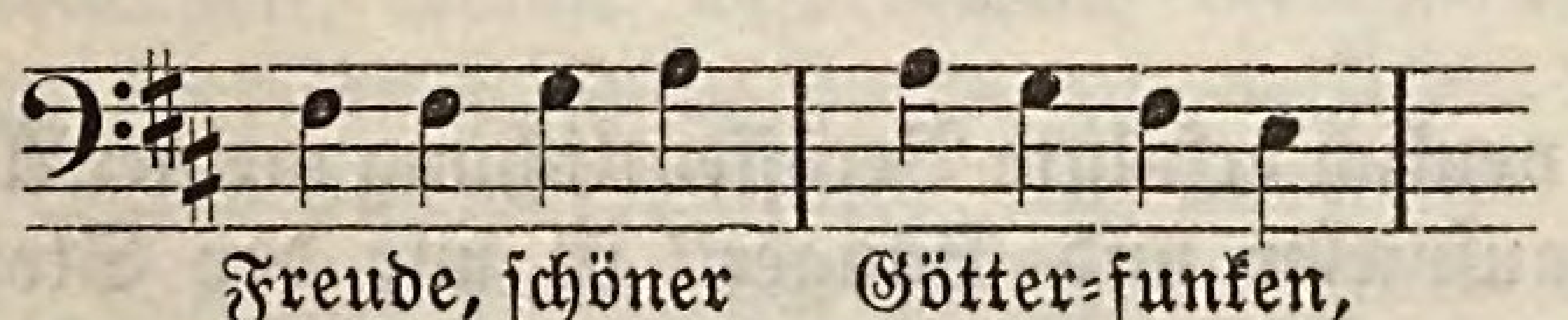


singen mußte, mir sehr dankbar sein, und nun desto schöner den ihm wirklich gehörenden melodischen Gang vortragen wird, welchem er nach meinem Rathe folgende dynamische Nüance
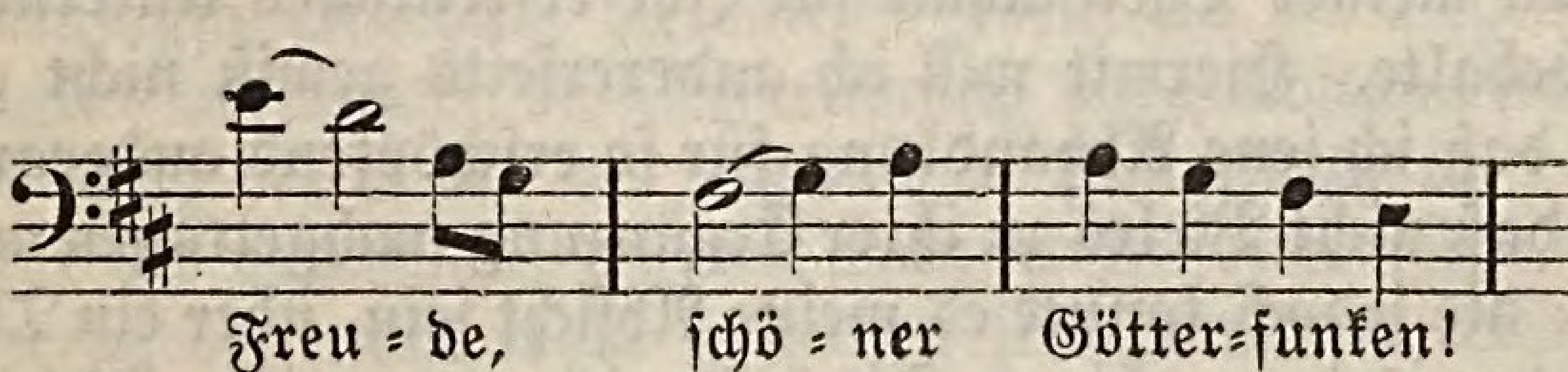


angedeihen läßt, um ihren richtigen Ausdruck ganz in seine Gewalt zu bekommen.

Zum guten Ende erwähne ich nur, ohne dieses weiter zu motiviren, daß ich den vortrefflichen Sänger Betz, als er bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung der neunten Symphonie das Baryton-Solo mit freundschaftlichem Eifer übernommen hatte, mühelos dazu bestimmte, statt:



mit Anschluß an den vorangehenden Takt zu singen:



Unseren akademischen Sängern der gediegenen englischen Oratorien-Schule bleibe es dagegen überlassen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit, ihre „Freude" zweiviertelweise loszuwerden.

Sendschreiben und kleinere Aufsätze.

I.

Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler.

Geehrter Herr!

Durch die neulich erfolgte Veröffentlichung meiner Abhandlung „über Schauspieler und Sänger" ist mir der Stoff zu einer Mittheilung an Ihren Almanach so wesentlich verkürzt, daß ich für ein Schreiben an Sie, wie Sie es wünschen, wohl nur den Ausdruck meiner Theilnahme für Ihr erfreuliches Unternehmen übrig behalte. Hiermit will ich andererseits gewiß nicht gesagt haben, daß ich jene Abhandlung für so erschöpfend ausgearbeitet hielte, daß nicht Vieles zu ihrer Ergänzung nachgetragen werden könnte: nie jedoch konnte es meine Absicht sein, über ein Thema, wie das mit dem obigen Titel bezeichnete, mich allseitig erschöpfend auszulassen, wogegen es mir immer nur daran gelegen sein durfte, mein großes Hauptthema nach allen Seiten hin darzustellen, um es von den verschiedensten Seiten her einer richtigen Beurtheilung übergeben zu wissen. Dieses Mal habe ich mich denn an die unmittelbarsten Theilhaber des Bühnenkunstwerkes, welches ich im Sinne habe, gewendet, und hierbei die Interessen derselben so weit berührt, als mir es ersprießlich

dünken mußte, um sie zu einer Vereinigung des ihrigen mit meinem umfassenden Haupt-Interesse zu bestimmen.

Der weisen Enthaltsamkeit, welche mich hierbei leitete, möchte ich mich nun nicht etwa aus Eitelkeit begeben, indem ich durch Ihre Aufforderung mich verführen ließe, über solche Seiten des Schauspielerwesens, in welche ich durch Erfahrung keinen klaren Einblick gewonnen habe, mich vernehmen zu lassen. So ist es mir, vermöge meiner Intuition, wohl gelungen, mich gänzlich in die Natur des Mimen zu versetzen, jedoch nur für den Zustand, in welchen er bei der Darstellung durch seine geglückte Selbstentäußerung gerieth: für sein Wesen außerhalb dieses Zustandes mußte mir ein deutliches Verständniß durch Assimilation noch abgehen. Ich glaube aber, daß gerade hier der Punkt anzutreffen ist, welcher den für das Gedeihen des Schauspielerwesens ernstlich Besorgten der wichtigsten Betrachtung werth erscheinen dürfte.

Was ist der Schauspieler außer dem Zustande der Ekstase, welcher andererseits das ganze Leben und Trachten des Schauspielers einzig erklären und rechtfertigen soll?

Das Schicksal der europäischen Kultur hat es gefügt, daß Kunstverrichtungen, welche ursprünglich in seltenen festlichen Fällen jedem Gebilde geläufig waren, zur täglichen Lebensaufgabe eines Standes geworden sind. Auf den ersten Blick sollte es erhellen, daß hier ein großer Misbrauch sich herausgebildet habe, nämlich eine misbräuchliche Verwendung und überspannende Abnutzung einer durchaus exzentrischen Befähigung. Das nothwendigste Ergebniß hiervon ist jedenfalls die Degradirung der täglich verlangten Kunstverrichtung durch Abstumpfung und Schwächung der Kraft des ekstatischen Zustandes, in welchem jene vor sich gehen soll: da freie Männer zu solchem Misbrauche sich herzugeben nicht wohl gesonnen sein konnten, ersehen wir denn auch, daß es Sklaven waren, welche man endlich zum Histrionendienste abrichtete. Ihrer Beliebtheit willen freigelassene Sklaven waren es, welche die Welt bis auf die Zeiten durchzogen, in welchen die Stände sich neu gemischt hatten, aus denen nun recht gut auch ein ganz ernsthafter Schauspielerstand hervortreten konnte. Es wird uns nun sehr interessiren müssen, von wahrhaft gebildeten Mitgliedern desselben besonnene Urtheile über ihren Stand kennen zu lernen, da es, wie ich dieß

zuvor bemerkte, schwierig, ja unmöglich ist, selbst durch die lebhafteste Phantasie sich in die Seele des eben noch nicht, oder überhaupt gar nicht in Ekstase tretenden Schauspielers zu versetzen.

Hiermit beziehe ich mich keinesweges auf die, stillen oder beschränkten Menschen eigene, Scheu vor allem sogenannten öffentlichen Auftreten: diese ist einem Jeden überwindbar, sobald er im bestimmten Falle vom rechten Geiste sich getrieben fühlt, für seine höchste Wahrhaftigkeit Zeugniß abzulegen. Vielmehr berufe ich mich auf die allerkühnsten Charaktere, welche in die kindischeste Verlegenheit gerathen würden, wollte man ihnen zumuthen, im Gewande und in der Maske eines Anderen, somit persönlich eigentlich verborgen, sich dem Gefallen oder Misfallen eines Publikums vorzuführen. Was nun hier die Ekstase der künstlerischen Selbstentäußerung ohne alle Skrupel der Persönlichkeit ermöglicht, soll in Wirklichkeit aber von Mitgliedern eines Standes geleistet werden, welchen, wie wir nothgedrungen annehmen müssen, diese Ekstase höchst selten, gemeiniglich aber niemals ankommen kann. Hier stehen wir Laien vor einem recht eigentlich Unverständlichen, was uns immer mit einer gewissen Scheu vor dem Schauspielerwesen erfüllen wird.

Wir müssen annehmen, daß die allergrößte Mehrzahl der Mimen unserer Theater nie dazu gelangt, sich gänzlich in den darzustellenden Charakter zu versetzen; daß den Meisten somit immer nur ihre eigene Person übrig bleibt, welche sie in einer, unter dieser Voraussetzung betrachtet, lächerlichen Verkleidung dem Gefallen des Publikums bloßstellen. Welches ist nun das innere Verhalten des Mimen zu einer künstlerischen Verrichtung, deren Sinn ihm nur in dem Lichte einer von Anderen zweckmäßig befundenen Verkleidung aufgehen kann?

Und welcher Verkleidung?

Es giebt vielleicht wenig Grauenhafteres für uns Laien der heutigen Zeit, als ein Besuch der Garderoben unserer Schauspieler vor dem Beginn einer Theatervorstellung, namentlich wenn wir dort etwa einen Freund aufsuchen, mit welchem wir kurz zuvor noch auf der Straße verkehrten. Am mindesten abschreckend wirken hier noch die grausamen, alten oder krüppelhaften Masken, wogegen die jugendlichen Helden und Liebhaber mit ihren falschen Locken, verführerisch gemalten Gesichtern und

überzierlich ausstaffirten Anzügen, uns zu wahrhaftem Entsetzen bringen können. Von dem übermäßig beklemmenden Eindrucke, der mich bei solchen Gelegenheiten jedesmal befiel, konnte mich nur ein plötzlich eintretender Zauber befreien: es geschah dieß, wenn ich aus der Entfernung das Orchester vernahm. Da belebten sich die fast stockenden Pulse: Alles entrückte sich vor mir schnell in die Sphäre der Wunderträume; der ganze Höllenspuk schien mir erlöst: denn nun sah das Auge nicht mehr die schreckliche Deutlichkeit einer durchaus unverständlichen Realität.

Ich muß mir nun denken, daß ein ähnlicher Zauber auf den wirklich begabten Schauspieler einwirke, sobald er, auch ohne von dem Elemente der Musik getragen zu sein, die zugerichtete Scene beschreitet und endlich durch die auf ihn gehefteten Blicke des Publikums in der Weise fascinirt wird, daß er in den Zustand geräth, in welchem er sich das Bewußtsein seiner realen Lage entnommen fühlt. Immerhin ist aber für diesen Fall anzunehmen, daß außer dieser Fascination noch etwas Anderes wirke, nämlich das Objekt seiner Darstellung selbst, zu dessen getreuester Widerspiegelung der Schauspieler, durch die Gespanntheit des Publikums hierauf, eben erst aufgefordert wird. Gewiß kommt es hier auf die Würdigkeit dieses Objektes an, ohne welche jene Fascination wiederum nichts Würdiges aus dem ekstatischen Zustande des Mimen hervortreiben könnte: es muß sich hier um eine ideale Wahrhaftigkeit handeln, welche die Nichtigkeit der Realität des so oder so kostümirten und bemalten Schauspielers in dieser oder jener Umgebung von beleuchteten Coulissen und Prospekten gänzlich aufhebt.

Wie befindet sich nun der Schauspieler, der in jene Wahrhaftigkeit nicht eintritt, und welchem dieser schmähliche Apparat, nebst einem davor lauernden Publikum, die einzige seinem Bewußtsein vorschwebende Realität bleibt? Kann hier Pflichtgefühl ausreichen, um eine ebenso frivole wie lächerliche Lage dem Bewußtsein zu entrücken? Hierauf wird allerdings von Denjenigen gerechnet, welche mit Schauspielern in der Weise Kontrakte abschließen, wie die Sklavenhalter der römischen Histrionenbanden ihre Aktoren einfach durch Kauf an sich brachten. Was kann hier die Erfüllung der Pflicht aber Anderes bewirken, als eine vollständige Entwürdigung des Menschen?

Während ich mir die Würde des Schauspielers somit einzig nur durch die Würdigkeit der im dramatischen Spiele von ihm zu lösenden Aufgabe ausgedrückt denken kann, weil der Charakter dieser Aufgabe ihn allein dem gemeinen Bewußtsein seiner Lage zu entheben, und durch Begeisterung ihn außer sich zu setzen vermag, bleibt allen Denjenigen, welche von dem anderen Zustande, in welchem es zu dieser Enthebung und Erhebung nicht kommt, keine Erfahrung haben können, die Vorstellung des schauspielerischen Wesens, sobald sie ihm nicht nur den Trieb der Eitelkeit und Gefallsucht unterlegen wollen, sehr schwer erklärlich. Wenn wir vermuthen, daß es hier bei einigermaaßen wohlgesinnten Schauspielern zu einer Mischung von allen Motiven, welche dem Theater zutreiben und in ihm festhalten können, kommen müsse, so wird es dagegen an einem ernstlich nachdenkenden Schauspieler selbst sein, uns über diese Mischung, deren Wirkung auf das Gemüth wir uns fast als von einem verführerischen Reize vorstellen müssen, genügende Aufklärung zu geben. Ich glaube, uns würde auf diesem Wege dann eine Nöthigung zur strengsten Reinigung jener Motive aufgehen, wie sie gewiß einzig durch Ausbildung des rein künstlerischen Elementes des Schauspielerwesens bewirkt werden könnte. Hieran ist durch die Errichtung von Theaterschulen gedacht worden, wobei man von dem irrigen Gedanken ausging, man könne die Schauspielkunst lehren. Ich glaube vielmehr, nur die wirklichen Schauspieler könnten sich unter sich selbst belehren, wobei sie die hartnäckige Weigerung, schlechte Stücke, d. h. solche, welche sie an dem Eintritte in jene einzig ihre Kunst adelnde Ekstase verhinderten, zu spielen, von vornherein am besten unterstützen würde. Gewiß würden wir hierfür nicht etwa nur die absolute Klassizität der Stücke in das Auge zu fassen haben, sondern wir würden unseren Sinn für diejenigen Produkte der dramatischen Litteratur zu schärfen haben, welche aus einer richtigen und lebendigen Erkenntniß des Wesens der Schauspielkunst, und hier vor Allem mit Berücksichtigung des Charakters des deutschen Wesens derselben, hervorgegangen sind.

Auch dafür, wie die Schärfung dieses Sinnes zu erreichen sei, möchte ich mich noch getrauen Ihnen einen Rath zu geben. Üben Sie sich im Improvisiren von Scenen und ganzen Stücken. Unstreitig liegt im Improvisiren der Grund und Kern aller

mimischen Begabung, alles wirklichen Schauspielertalentes. Der dramatische Autor, welcher nie zu der Vorstellung gelangt ist, welche Kraft seinem Werke inne wohnen würde, wenn er es durchaus nur improvisirt vor sich aufgeführt sehen könnte, hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatischen Dichtkunst in sich empfinden können. Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für die Darstellung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Mag bei solchem Verfahren auch auf die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgegangen sein, so sind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunst, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgetreten werden können muß, wenn sich der Boden der Kunst nicht in wesenlose Künstlichkeit auflösen soll.

Die Übungen, welche ich Ihnen hier in flüchtiger Andeutung anempfehle, würden bei energischer Pflege den schauspielerischen Genossenschaften sehr bald auch Diejenigen unter sich herausfinden lassen, welche, weder durch wirkliche Anlagen dazu befähigt, noch auch durch einen wahrhaften Trieb dahin geleitet, sich unter ihnen eingefunden haben. Diese streng von sich auszusondern, würde aber eine Hauptangelegenheit der Genossenschaften sein müssen; denn jede Fälschung, und somit jede Herabwürdigung einer Kunst ist von Denen zu erwarten, welche sich ohne Beruf in ihre Ausübung einmischen.

Sie selbst, geehrter Herr, sind nun um ferneren Aufschluß darüber gebeten, wie die von uns gemeinten Unberufenen auch von derjenigen Seite her zu erkennen wären, welche, wie ich oben sagte, meiner Erfahrung abliegt. Sollten Sie dann von innen her, auf dem von mir angedeuteten Wege, zu einer allgemeinen Aufdeckung derjenigen Elemente, welche dem Schauspielerwesen so ungemein schädlich sind, gelangen können, so würde endlich wohl auch der Weg sich zeigen, auf welchem aus dem Schauspielerstande heraus eine glückliche Regeneration vor sich gehen könnte. Wo in der offiziellen Leitung der Angelegenheiten Ihres Standes Alles so übel steht, wie mir dieß aufgegangen ist, kann nur auf diesem inneren Wege zu einem Heile zu gelangen sein, welches von Niemand schmerzlicher ersehnt wird, als von Demjenigen, welcher seine Ansichten hierüber

Ihnen an anderen Orten genügend zu erkennen gegeben hat, und als welchen ich mich Ihnen selbst achtungsvoll empfehle.

Bayreuth, 9. Nov. 1872. Richard Wagner.

II.

Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.

Eine Reise, welche ich kürzlich durch die westliche Hälfte Deutschlands ausführte, um mir von dem Bestande der dort anzutreffenden Opern-Personale eine jetzt mir so nöthige Kenntniß zu verschaffen, bot mir zu mancherlei Beobachtungen des künstlerischen Standpunktes, auf welchem ich die bezüglichen Theater überhaupt antraf, so genügende Veranlassung, daß ich meinen Freunden mit der Mittheilung der Ergebnisse derselben nicht unwillkommen zu sein hoffen darf.

Seit längeren Jahren ohne alle Berührungen mit den Theatern geblieben, somit in völlige Unbekanntschaft mit den gegenwärtigen Leistungen derselben gerathen, gestehe ich das Bangen gern ein, mit welchem mich die Nöthigung zur Erneuerung einer Prüfung dieser Leistungen meinerseits erfüllte. Gegen den Eindruck, welchen die Entstellung und Verstümmelung meiner eigenen Opern in ihren Aufführungen auf mich machen würde, hatte ich mich im Voraus durch längst geübte Resignation gestählt: was ich von unseren musikalischen Dirigenten auf diesem Felde der dramatischen Musik zu erwarten hatte, wußte ich zur Genüge, nachdem ich mir über ihre Leistungen im Konzertsaale klar geworden war. Hier wurden meine üblen Erwartungen aber wieder dadurch überboten, daß ich die gleiche Unfähigkeit, das Richtige in der Ausführung zu treffen, in jeder Gattung der Opernmusik von Seiten unserer Dirigenten bewährt fand, in der Mozart's sowohl wie in der Meyerbeer's, was sich mir dann einfach daraus erklärte, daß diesen Herren zunächst jedes Gefühl für dramatisches Leben, hiermit verbunden aber auch jeder, selbst ganz gemeine, Sinn für die Beachtung der Bedürfnisse der Sänger abgeht. Einmal hörte ich meinen armen Tannhäuser das Zeitmaaß seines Venusliedes, als er es in der Sängerhalle der Wartburg mit übermüthiger Herausforderung

ertönen läßt, in der Art überjagen, daß die entscheidende Phrase: „zieht in den Berg der Venus ein!" gänzlich unverstanden, ja ungehört blieb, worauf denn das allgemeine Entsetzen nicht minder unerklärt bleiben mußte. Dagegen erlebte ich, daß einem rüstigen jungen Sänger als Leporello das tempo di minuetto, auf welches seine berühmte Arie ausgeht, der Maaßen verschleppt wurde, daß ihm Athem und Ton nirgends ausreichte, was aber vom Dirigenten gänzlich unbemerkt blieb. Überjagen und Verschleppen, hierin besteht die überwiegende Thätigkeit des Dirigenten bei seiner Betheiligung an einer Opernaufführung, welche er, wenn es nicht gerade ein Werk Mozart's oder der „Fidelio" ist, außerdem durch unverschämtes Zusammenstreichen zu der von ihm vermutheten richtigen Wirkung vorbereitet.

Dem gebildeten Zuhörer, der sich einmal in solch' eine Opernaufführung verirrt, wird es unbegreiflich, wie man gerade an das Theater nur immer solche Musiker zieht, welche nicht nur von einem richtigen Verhalten zu der Aufgabe der Sänger gar keinen Begriff haben, sondern außerdem auch der Litteratur der Opernmusik völlig fremd sind. In dem kleinen Theater zu Würzburg traf ich eine Vorstellung des „Don Juan" an, welche mich einerseits durch die meistens tüchtigen Stimmen, gesunde Aussprache und guten Naturanlagen der Sänger, andererseits durch einen ehrenwerthen Taktschläger am Dirigentenpulte überraschte, dessen angelegentlichste Sorge es zu sein schien, mir zu zeigen, was seine Sänger auch bei durchgehends unrichtigem Tempo zu leisten vermöchten. Ich erfuhr, der Herr Direktor habe diesen Mann aus Temesvar mitgebracht, wo er ihn einer Militärkapelle, mit welcher er am Orte sehr beliebte Gartenkonzerte arrangirte, entführt hatte. Hierin lag doch einige Raison; denn daß andererseits der Herr Direktor gerade von den Bedürfnissen der Oper etwas verstehe, wird der Würzburger Magistrat, wenn er nach einem finanziell taktfesten Pächter seines Theaters sich umsieht, gerade nicht in Forderung stellen. Aber es begegnet, daß ein seiner litterarischen Auslassungen wegen an ein bedeutendes Hoftheater als Direktor berufener Rigorist, um etwas Bedeutendes auch in der Oper zu leisten, sich einen Musiker besonders auswählt, welcher in seiner Vaterstadt, wo er aus patriotischen Rücksichten an das Dirigenten-

pult gestellt worden war, eine Reihe von Jahren über bewährt hatte, daß er überhaupt nie das Taktschlagen, gut oder schlecht, erlernen können würde. Dieser Fall wurde mir, als hier soeben im Vorkommen begriffen, in Karlsruhe berichtet. Was ist dazu zu sagen?

Man sollte aus diesen und ähnlichen Fällen schließen, die Schuld an der musikalischen Misleitung der Oper an deutschen Theatern läge in der Unkenntniß der Direktoren derselben. Ich glaube auch, daß bei dieser Annahme nicht fehlgegriffen werden dürfte; nur dünkt es mich auch, daß man irren würde, wollte man sich von der Veränderung oder Umstellung der Faktoren des Theaterleitungswesens eine wirkliche Verbesserung erwarten. Sollte man nämlich meinen, der Fehler läge daran, daß man nicht etwa den Regisseur zum Direktor mache, so würde nach meiner Erfahrung dieser im Opernfache gar nicht einmal anzutreffen sein. Von der Wirksamkeit des Regisseurs in unseren Opernaufführungen müssen Diejenigen eine Kenntniß haben, welche bei dem seltsamen Wirrwarr derselben sich betheiligt fühlen; der Außenstehende erfährt davon nichts als ein Chaos von Ungereimtheiten uud Vernachlässigungen. Als Zeichen der Wirksamkeit des Regisseurs nahm ich auf dem, seiner früheren dramaturgischen und choregraphischen Leitung wegen sich bevorzugt dünkenden, Karlsruher Hoftheater eine sonderbare Bewegung der Herren und Damen vom Chor wahr, welche, nachdem sie sich im zweiten Akte des „Tannhäuser" rechts und links als Ritter und Edelfrauen versammelt hatten, nun mit der Ausführung eines regelmäßigen „Chassé croisé" des Contretanzes ihre Gegenüberstellung wechselten. Überhaupt fehlte es an diesem Theater, bei vorkommender Gelegenheit, nicht an Erfindung. Im „Lohengrin" hatte ich hier den Kirchengang Elsa's im zweiten Akte dadurch verschönert gesehen, daß der Erzbischof von Antwerpen auf halbem Wege sich einfand und seine mit weiß baumwollenen Handschuhen geschmückten Hände segnend über die Braut ausstreckte. Dießmal sah ich im letzten Akte des „Tannhäuser" Elisabeth, nachdem sie am Souffleurkasten knieend ihr Gebet verrichtet, statt auf dem Bergpfade der Wartburg, also der Höhe, welcher Wolfram nachblickt, der Tiefe des Waldes zugewendet von dannen gehen: da sie in Folge dieser Umwendung auch die auf ihren Weg zum Himmel deutenden

Gesten in ihrem pantomimischen Zwiegespräche mit Wolfram sich zu ersparen hatte, konnte diese Veranlassung zu einem tüchtigen Striche dem Kapellmeister nur erwünscht sein; und so sah sich denn Wolfram, der durch die plötzlich eintretenden düsteren Posaunen an die ihn umgebende Dämmerung erinnert wurde, auch von dem Nachblicken auf dem Bergpfade, welches ihm doch immer eine für den Gesang beschwerliche Seitenwendung des Kopfes gekostet hätte, dispensirt, wogegen er nun den Abendstern recht eindringlich in das Publikum hineinsingen konnte. So und ähnlich ging es hier fort.

Da auf diese Weise von der Regie, welche in Köln beim Erscheinen der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" es ruhig Tag bleiben ließ, nicht viel zu erwarten waren, wandte ich meine Aufmerksamkeit wieder dem Kapellmeister zu. Von dieser Seite her war es immer wieder Mozart, welcher am übelsten mishandelt wurde. Es könnte der Mühe lohnen, den ersten Akt der „Zauberflöte", genau so wie ich ihn zu hören bekam, auf das Zeugniß der Sänger hin Satz für Satz durchzugehen, um das Unglaubliche darzulegen: die ganz unvergleichliche dialogische Scene Tamino's mit dem Priester, dessen vermeintliches Rezitativ in den sinnlosesten Notendehnungen vorgetragen wurde, hierzu das nicht endenwollende Largo des lieblichen Duettino's der Pamina mit Papageno, sowie das zum weihevollen Psalmen ausgearbeitete, bewegt pulsirende Sätzchen: „könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!" würden allein genügen, uns einen Begriff von der Auffassung Mozart's unter der Pflege unserer Konservatorien und Musikschulen der „Jetztzeit" zu geben! — Vielleicht wurde dagegen Meyerbeer von dieser Seite am wenigsten vergriffen, schon weil so viel davon gestrichen war, daß wenig zum Vergreifen übrig blieb. In Frankfurt erlebte ich einiges vom „Propheten", was sich musikalisch und scenisch recht sonderbar ausnahm: unter anderem begann der dritte Akt ohne jedes Orchestervorspiel; der Vorhang erhob sich (ich vermeinte zum Annonciren einer eingetretenen Störung!), und sogleich fielen Chor und Orchester zusammen mit einem wüthenden Tonstücke ein, was mich auf die Vermuthung brachte, der Kapellmeister habe hier den rechten Strich nicht gefunden, welcher diese Scene mit einer ausgelassenen vorhergehenden in eine schickliche Verbindung hätte setzen

können. Wer frägt aber nach solchen Kleinigkeiten? Wir treffen hier auf eine ganze Familie, die es mit der Maxime des Franz Moor, mit Kleinigkeiten sich nicht abzugeben, aufrichtig zu halten scheint. Durch die empfangenen Eindrücke bereits zu einer gewissen Gefühllosigkeit abgestumpft, empfand ich kein Widerstreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländers" in Mannheim beizuwohnen. Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, daß diese, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte mir, die Arie des Holländers, sowie sein Duett mit Daland seien gestrichen, und man führe davon nur die Schlußkadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es, und fand mich, da ich die Schwäche des Sängers der Hauptpartie erkannte, nur dadurch verdrießlich gestimmt, daß gerade die gedehnteren geräuschvollen Schlüsse allein ausgeführt wurden: jedenfalls war es mir aber erspart, die ausgelassenen Hauptstücke unrichtig und mangelhaft vorgetragen zu hören, und ich konnte mich damit trösten, daß diese Moor'schen „Kleinigkeiten" mich nicht angingen. Dagegen betraf es mich nun, als ich im zweiten Aufzuge die Scene der Senta mit Erik nicht gestrichen fand: ein Tenorist, der das Unglück hatte, sogleich bei seinem Auftreten Ermüdung um sich zu verbreiten, schien auf der vollständigen Ausführung seiner Partie bestanden zu haben, und der Dirigent schien hierfür sich dadurch zu rächen, daß er das Tempo der leidenschaftlichen Liebesklagen Erik's mit regelmäßig ausgeschlagenen Vierteln zu einer wahrhaft peinigenden Breite ausdehnte. Hier litt ich an der Gewissenhaftigkeit des Dirigenten, welche jedoch am Schlusse des Aktes sich plötzlich zur Entzügelung vollster subjektiver Freiheit anließ: hier, wo der ausgeführtere Schluß, die peroratio, nach bedeutender Steigerung der Situation einen entscheidenden Sinn hat und daher bei der Ausführung stets auch in diesem Sinne auf das Publikum wirkt, hier übte der Herr Kapellmeister ein angemaaßtes Amt als Censor aus, und strich die Schlußtakte, einfach weil sie ihn ärgerten, während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben schien, bei seinen Strichen im ersten Aufzuge gerade nur die Schlußphrasen ausführen zu lassen. Da glaubte ich denn, mit meinem Studium dieses selt-

samen Dirigenten-Charakters zu Ende zu sein, und war zur Fortsetzung desselben nicht mehr zu bewegen. Aber etwas Hübsches erfuhr ich bald darauf. Ein am Mannheimer Theater neuangestellter Dirigent fand sich veranlaßt, zur Feier des Antrittes seiner Funktionen dem erstaunten Publikum den „Freischütz" zum ersten Male ohne Striche vorzuführen. Das hatte also Niemand bedacht, daß auch im „Freischütz" zu streichen gewesen war!

Und in solchen Händen, in solcher Pflege befindet sich die deutsche Oper! Wüßten dieß die in allen ihren Vorführungen so genauen und gewissenhaften Franzosen, wie würden sie sich über den Einzug der gediegenen deutschen Kunstpflege im Elsaß freuen! —

Für dieses ganz nichtswürdige, außerdem durch lebenslängliche Anstellungen und sorgfältig gepflegte städtische Familienkoterien unantastbar gehegte, oft halbe Jahrhunderte lang an unfähige Personen sich heftende, deutsche Kapellmeisterwesen dürfte es ein einziges, wirksam belebendes Korrektiv geben, nämlich die Begabung und der gute Sinn der Sänger selbst, welche offenbar zunächst unter jenem Unwesen zu leiden haben, und schließlich doch die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publikums einzig in Anspruch nehmen.

Sehen wir nun aber, in welcher Weise gerade Diese unter jenem entwürdigenden Régime degeneriren.

Schon bei einer kürzlich vorgekommenen Gelegenheit sprach ich mich dahin aus, daß ich bei dem Aufsuchen geeigneter Sänger für die von mir beabsichtigten Bühnenfestspiele viel weniger um das Antreffen guter Stimmen, als um das unverdorbener Vortragsmanieren besorgt sei. Nun muß ich bezeugen, daß mir nicht nur mehr gesunde Stimmen, als ich nach der übelen Beschaffenheit derselben bei unseren größten Hoftheatern dieß vermuthen durfte, sondern auch fast durchweg bessere Anlagen zur dramatischen Sprache vorkamen, als ich dieß noch vor zehn Jahren fand, wo die abscheulich übersetzten fremden Opern fast einzig noch auf den deutschen Theatern grassirten. Will man diesen Gewinn, wie einigen Freunden es erschien, dem Umstande zuschreiben, daß seitdem die Sänger immer häufiger in meinen Opern gesungen, ja daß die jüngeren von ihnen zumeist mit dem Erlernen meiner Opern ihre Laufbahn begonnen haben, so würde

hiermit für die Wirksamkeit meiner Arbeiten ein sehr empfehlendes Zeugniß ausgestellt sein, welches die Herren Singelehrer und Professoren unserer Konservatorien wohl zu einer minder feindseligen Beachtung meiner Werke bestimmen sollte.

Bei den hier bezeichneten guten Anlagen, ja Tendenzen der Sänger, war es mir zunächst nun wieder unbegreiflich, wie undeutlich und eigentlich sinnlos ihre Leistungen blieben. Bis zu irgend welcher künstlerischen Ausbildung war keiner der von mir beobachteten Sänger gelangt. Einzig bemerkte ich an einem Tenoristen, Herrn Richard, welcher in Frankfurt den Propheten sang, daß er künstlerische Ausbildung sich ernstlich angelegen sein lassen, und hierin es auch zu einer gewissen Vollendung gebracht hatte. Dieser hatte unverkennbar die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen, wie sie in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden hatte, sich anzueignen gesucht, und dieser entsprechend die Ausbildung seiner an sich etwas spröden Stimme mit großem Fleiße betrieben: ich hörte hier dasselbe Volumen, welches den durch die italienische Schule gebildeten Tenoristen der französischen Oper längere Zeit zu eigen war. Hier traf ich offenbar auf einen Künstler; nur berührte mich seine Kunst befremdlich: es ist die systematisch ausgebildete „Harangue", welche ewig die französische Kunst beherrschen wird, und welche auf die Erfordernisse des deutschen dramatischen Gesangsstyles, im Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens, nie mit Glück angewendet werden kann. Allerdings dürfte ein solcher Künstler uns fragen, wo er denn diesen Styl in Ausübung antreffen sollte, um nach ihm sich bilden zu können?

An der Seite dieses Sängers zog vorzüglich ein Fräulein Oppenheimer, welche die berühmte Mutter des Propheten sang, meine sehr ernstliche Beobachtung auf sich. Außerordentliche Stimmmittel, fehlerlose Sprache und große Leidenschaftlichkeit in den Accenten zeichneten diese stattliche Sängerin aus. Auch sie hatte sich unverkennbar zur „Künstlerin" ausgebildet: was ihre Leistungen, bei allen soeben bezeichneten Vorzügen, dennoch bis zur Widerwärtigkeit unerfreulich machte, war hier die in der Aufgabe liegende dramatische wie musikalische Karrikatur. Wohin muß solch' eine Propheten-Mutter-Sängerin endlich noch gerathen, wenn sie nach allen matt lassenden Übertrei-

bungen eines lächerlichen Pathos' von Neuem noch Effekt machen will? Die Aufführung einer solchen Meyerbeer'schen Oper auf unseren größeren nnd kleineren Theatern ist die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen kann, und wobei das Entsetzlichste der stupide Ernst ist, mit welchem das Lächerlichste von einer gaffenden Menge aufgenommen wird.

Da ich auf das hier Berührte noch zurückkommen werde, gehe ich jetzt zu einer Bezeichnung der Leistungen derjenigen Sänger über, welchen jene soeben erwähnte „künstlerische" Ausbildung noch nicht, oder nur in geringem Grade geglückt war. In soweit hier „Bildung" hervortrat, war dieß leider nur an den abscheulichsten Unarten zu bemerken, welche das Bestreben, am Schlusse der Phrase mit jener „Harangue" Effekt zu machen, ausdrückten.

Hierin zeigte sich nun das ganze traurige System der Vortragsweise unserer heutigen Opernsänger, dessen Ausbildung folgender Maaßen zu erklären ist.

Gänzlich ohne Vorbild, namentlich für den deutschen Styl, gelangen unsere jungen Leute, oft aus dem Chore heraustretend, meistens ihrer hübschen Stimme wegen, zur Verwendung für Opernpartien, für deren Vortrag sie einzig vom Taktstocke des Kapellmeisters abhängen. Dieser verfährt nun, ebenfalls ohne alles Vorbild, oder auch etwa von den Professoren unserer Konservatorien, welche wiederum nichts vom dramatischen Gesange, ja nur von der Opernmusik im Allgemeinen verstehen, angeleitet, in der zuvor von mir bezeichneten Weise; er giebt seinen Takt, nach gewissen abstrakt-musikalischen Annahmen, als Viervierteltakt, das heißt: er schleppt, oder als alla breve, das heißt: er jagt; und nun heißt es: „Sänger, finde dich darein! Ich bin der Kapellmeister, und habe das Tempo zu bestimmen!" Es hat mich wirklich gerührt, die leidende Ergebenheit zu gewahren, mit welcher ein Sänger, welchen ich darüber, daß er sein Stück überjagt oder verschleppt habe, apostrophirte, mir erklärte, er wisse das wohl, aber der Kapellmeister thäte es nun einmal nicht anders. Dagegen haben diese Sänger den ihnen einzig erschienenen Vorbildern, nämlich jenen „Künstlern" aus der Meyerbeer'schen Schule das Eine abgesehen, wie und wo sie für die Leiden der Unterworfenheit unter das Tempo des Kapellmeisters

sich rächen und sogar zur Glorie eines stürmischen Applauses aufschwingen können: dieß ist die Fermate am Schlusse, wo nun der Dirigent nicht eher niederschlagen darf, als wann der Sänger fertig ist. Diese Fermate mit der Schluß-Harangue ist das große Geschenk, welches der selige Meyerbeer den armen Opernsängern noch weit über sein Leben und Wirken hinaus testamentarisch vermacht zu haben scheint: hier hinein wird Alles gepackt, was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist. Sie wird unmittelbar vor der Rampe an das Publikum applizirt, was den besonderen Vortheil darbietet, daß der Sänger, selbst wenn er nicht „abzugehen" hat (was allerdings zur Verstärkung der Herausforderung unerläßlich ist), dennoch, indem er mit wüthender Heftigkeit in den Rahmen der Bühne zu seinen verlassenen Kollegen sich zurückwendet, einen „Abgang" zu fingiren vermag.

Dieses Alles erfüllt nun seinen Zweck, zumal in Meyerbeer'schen Opern, wo es dennoch auch, wie ich es schließlich an einem Beispiele nachweisen will, durch Übertreibung fehlschlagen kann. Die Schwierigkeit für unsere armen Sänger besteht aber darin, wie dieses Effektmittel auch in den ehrlichen Musikstücken unserer älteren Komponisten anzubringen sei. Da diese unberathenen, vom Kapellmeister und seinem Takte gemishandelten kunst- und sinnlosen Leute mit ihrer eigentlichen Arie oder Phrase so gar nichts anzufangen wissen, und diese eben nur wie eine unverstandene Aufgabe mühsam hersagen müssen, verfallen sie darauf, sich wenigstens der Schlußnote ihres Gesanges im Sinne jener Harangue zu bemächtigen; hier wird dann einige Zeit angehalten und geschrieen, um das Publikum an seine Pflicht zu mahnen, und der Kapellmeister — siehe da! — drückt ein Auge seiner Bildung zu und — hält ebenfalls an.

Hierüber apostrophirte ich nun wieder einmal einen Kapellmeister, welcher in einer Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's „Der Maurer und der Schlosser" dem Sänger des Roger den Schlußtakt seiner fast hinreißend bewegten Arie im dritten Akte mit jenem Effektmittel auszustatten erlaubt hatte. Die Entschuldigung des Kapellmeisters erklärte mir nun, daß es sich hierbei um Humanität handelte: leider sei nämlich das Publikum einmal so, daß es dem bloßen korrekten Vortrage

einer solchen Arie keinen Beifall mehr zolle; würde der eine Sänger auch seinen (des Kapellmeisters) Ansichten über einen solchen Vortrag sich unterordnen, und somit auch den Schlußtakt, nach des Komponisten Vorschrift, einfach absingen wollen, wofür er jedenfalls ohne Applaus entlassen werden dürfte, so käme bald ein anderer Sänger, welcher den Schlußtakt sich nicht entgehen ließe, und dadurch es zu einem Applause bringen würde, worauf es dann heißen müßte, dieser habe gefallen, und jener nicht. Also? — Dießmal nahm ich mir aber doch die Mühe, dem Herrn Kapellmeister darüber zuzusetzen, daß jener freundliche und sehr wohl begabte Sänger der vorangegangenen Aufführung des „Maurer“ auch ohne diesen widerwärtigen Schlußeffekt sehr gut es verstanden haben würde, das Publikum zu lebhafter Theilnahme für sich zu gewinnen, wenn er ihn dazu angeleitet, ja durch ein richtiges Tempo es ihm nur ermöglicht haben würde, die ganze Arie, und zwar Takt für Takt, so vorzutragen, daß eben die Arie, und nicht der Schlußtakt den Beifall hätte hervorrufen müssen. Ich wies ihm dieß nun daran nach, daß ich das Thema der Arie im richtigen Tempo und mit dem entsprechenden Ausdrucke ihm selbst vorsang, und diesem ebenso den verhetzten Vortrag des Sängers im falschen Tempo zur Vergleichung nachfolgen ließ; was denn allerdings selbst auf ihn so drastisch wirkte, daß ich für dießmal Recht erhielt.

Indem ich mir vorbehalte, den Grund klar zu bezeichnen, aus welchem auch unsere Kapellmeister, namentlich die jüngeren unter ihnen, für ihre Unkenntniß der wahren Bedürfnisse der Oper und der dramatischen Musik überhaupt ebenso zu entschuldigen sind, wie die unter dieser Unkenntniß leidenden Sänger, möchte ich fürerst nur noch das Bild der Verwahrlosung, welcher unter den berührten Umständen die Aufführungen unserer Operntheater verfallen sind, einiger Maaßen vervollständigen.

Hierzu knüpfe ich an die zuletzt genannte Aufführung einer Oper vom bescheidensten Genre, eben jener Auber'schen „der Maurer und der Schlosser“, an. Wie leid thaten mir hier sowohl das Werk wie unsere Sänger! Welchem Kenntnißvollen ist nicht diese frühere Oper des letzten wirklichen französischen National-Komponisten zu einem freundlichen Merksteine für die

Beurtheilung der eigenthümlichen liebenswürdigen Anlagen des französischen Bürgerwesens geworden? Gewiß gereichte es der Entwickelung des deutschen Theaters nicht zum Nachtheil, gerade ein Werk dieser Art sich zu eigen zu machen, was eine Zeit lang vollständig gelungen zu sein schien, da hier auch unsere natürlichen Anlagen für das gemüthliche Singspiel, ohne alle Nöthigung zur Affektation, eine gesund assimilirbare Nahrung gewinnen konnten. Nun betrachte man heut' zu Tage eine Aufführung dieses Werkes, und noch dazu von Sängern, wie denen des Darmstädter Hoftheaters, welchen ich durchgängig das Zeugniß guter natürlicher Begabung auszustellen mich gedrungen fühle! An nichts wie die grotesken Effekte der neueren französischen Oper gewöhnt, deren nagelneueste Erzeugnisse nach dem Belieben eines zu oberst leitenden Geschmackes gerade hier zu allererst auf deutschen Boden verpflanzt werden mußten, hatte dieses Darstellungspersonal jeder Übung im Natürlichen verlustig zu gehen. So befand sich für die Aufführung dieser ungezierten heiteren Oper jetzt kein Mensch an seinem rechten Platze; die kleinen, aber wirksam zugeschnittenen Gesangstücke, davon auch nicht eines im richtigen Tempo aufgefaßt, oder durch den richtigen Vortrag verständlich gemacht wurde, glitten seelenlos durch einen, von „großen Opernsängern“ wie mit gebührender Verachtung behandelten, sinnlos gewordenen Dialog dahin. Da dieser Dialog, und in ihm die Komik, dießmal fast zur Hauptsache erhoben schien, mußte denn aber auch hier nach den zum Opernstyle erhobenen Effektmitteln ausgesehen werden, und so fand es sich, daß eine quietschende Tabaksdose und eine aus Versehen der Rocktasche entzogene Wurst (frühere Extempore's irgend welcher Komiker) als einzige traditionell gepflegte Wirkungsmittel für einen Dialog in Anwendung kamen, der, bei nur einigem sinnvollen Eingehen auf ihn, von wahrhaft erwärmender Komik erfüllt ist. So ist es aber: den eigentlichen Text, d. h. den wirklichen realen Inhalt eines Werkes, kennen unsere Operisten gar nicht mehr; sondern, wie Lumpensammler, haken sie hier oder dort nur einen Effektlappen zu der ihnen nöthig gewordenen Beifallsjacke auf. — Doch ward mir an diesem Abende bemerklich, worauf das Ganze eigentlich abzielte: die arme Auber'sche Oper war nur das Vorspiel zu einem Ballet, worin Blumenfeen und andere wunderschöne Wesen zum Vorschein kommen

sollten. Daß ich diesem den Rücken wandte, bezeichnete mich der Intendanz allerdings wohl als einen Barbaren! —

Die Wärme, mit welcher ich mich hier für Auber's so unschuldiges Singspiel verwende, wird mich hoffentlich für die steigende Kälte entschuldigen, mit welcher ich anderer, höherer Kunstleistungen der von mir besuchten Operntheater zu gedenken habe. Während das Verhältniß der Wiedergebung zu der Aufgabe immer dasselbe blieb, steigerten sich die aus diesem Verhältnisse hervorgehenden Übelstände nur um so höher, als die Aufgabe höher gestellt war, und die überreizte Empfindlichkeit hiergegen wurde beim Zuhörer endlich zur Empfindungslosigkeit. Ich erkläre, daß ich jeden der auf dem kleinen Theater zu **Würzburg** von mir angetroffenen Sänger und Sängerinnen für eine vorzügliche dramatische Aufführung gut zu verwenden mich getraue, sobald mir dieß in einer ihren Anlagen entsprechenden Weise und unter richtiger Anleitung auszuführen gestattet sein würde. Daß ich hier vom „Don Juan" nur einen Akt mir anhören konnte, lag vorzüglich an der Misleitung von Seiten des Dirigenten, zu welcher eine alle Vorstellung überschreitende Sinnlosigkeit der Regie das Ihrige hinzufügte, um mir den ferneren Aufenthalt im Theater zu verleiden. Jeder der Sänger war eigentlich gut begabt; zum Theil verbildet, aber meines Bedünkens noch nicht unkorrigirbar, schien mir nur die Hauptsängerin, Donna Anna, deren Wärme übrigens sehr für sie einnahm: die Meisten aber befanden sich einer von ihnen durchaus unverstandenen, und nur nach dem gemeinen Opernschema ihnen vertraut gewordenen Aufgabe gegenüber. Mit einer ungemein kräftigen Stimme und tüchtiger Sprache ausgestattet, sah ein junger Mann von stark burschikosen Manieren und ziemlich roher Haltung sich dazu angewiesen, uns den Inbegriff eines verführerischen andalusischen Cavaliers, nach welchem sich Mozart's Oper benennt, durch seine Vorführung zu verdeutlichen. Aber, der „Don Juan" mußte es sein: und nun ward Takt dazu geschlagen. —

Im Grunde genommen merkt man den Personalen leicht an, daß sie sich bei solchen Aufführungen klassischer Werke nicht wohl fühlen; ein anderes Leben pulsirt in ihnen, wenn die Opern mit den „Fermaten" darankommen, was den Werken Meyerbeer's jedenfalls ein noch gar nicht abzumessendes langes

Leben zu verleihen verspricht. Ihre ausgesprochene Neigung auch für meine Opern hat daher in dem Betrachte, daß sie darin doch nie zu rechter Wirkung gelangen, etwas Rührendes.

Wie aber sollte ihnen hier eine, dem mit Meyerbeer'schen Partien zu erzielenden Erfolge gleich kommende Wirkung ermöglicht sein, da hier jeder Erfolg nur in der Wirkung des Ganzen der Leistung liegen kann, während dort jede Phrase, vermöge der ihr angehefteten Schlußtirade, zu einem Effektmittel vorbereitet ist? Von dieser Wirkung des Ganzen haben unsere Sänger nun wirklich auch eine recht deutliche Ahnung, und sie ist es wohl, welche sie zu meinen Opern hinzieht: aber eben dieses Ganze wird ihnen von den Kapellmeistern zerstückelt! So oft ich noch einen Sänger, welcher mich interessirte, in einer Partie meiner Opern überhörte, sah er sich im Verlaufe der Scene plötzlich zum Abbrechen genöthigt, weil hier der Strich seines Herrn Kapellmeisters kam und er nicht weiter gelernt hatte. Setzte ich diesem Sänger jetzt auseinander, um was es sich hier handele, und welche Bedeutung für seine ganze Rolle gerade das in der ausgestrichenen Stelle Enthaltene habe, so durfte ich wohl an der Beschämung des so leicht Belehrten merken, wo einzig mir Hoffnung auf richtiges Verständniß vorbehalten sei. Aber in solch' nebelhaftem Zustande eines ganz kindischen Unbewußtseins werden selbst die bestbegabten Sänger unserer Theater über die ihnen von mir gestellten Aufgaben erhalten: was bleibt ihnen von diesen nun noch als erkenntlich übrig?

Dieß müssen wir näher betrachten.

Das, was den Sängern bei Opern wie den meinigen, sobald diese in der von den Kapellmeistern beliebten Verstümmelung vorgelegt werden, unerkenntlich bleiben muß, ist jedenfalls der dramatische Dialog, an dessen wirksamer und schnellverständlicher Durchführung und Ausbildung andererseits dem Autor Alles gelegen war, weßhalb er eben auch hierein seine ganze musikalische Kunst setzte. Da nun gerade ich den eigentlichen Monolog, welcher sonst in Form der Arie eine ganze Oper mit auf einander folgenden Selbstgesprächen anfüllte, fast gänzlich aufhebe, so läßt sich jetzt leicht denken, wie der Sänger, welcher die zerstückten Theile des Dialoges nur nach dem Schema des Monologes noch aufzufassen suchen muß, hier mit einer Musik zurecht kommen mag, deren ganzer Charakter nur aus der dialogischen

Lebendigkeit verstanden werden kann. Nothwendig bleibt ihm jetzt nichts weiter übrig, als nach den Effektstellen der gemeinen Oper auszuspähen, und für solche zu nehmen was ihm irgend dazu geeignet dünkt. Daher nun auch das beständige Heraustreten aus dem Rahmen der Handlung, für welche er in einem korrekten Dialoge kein Band mehr findet: statt mit der Rede an die Person, an welche sie gerichtet ist, sich zu wenden, apostrophirt er mit ihr an der Rampe das Publikum, so daß ich in solchen Fällen öfter mich veranlaßt fand, mit jenem ärgerlichen Juden zu fragen: „was sagt er das mir, und nicht seinem Nachbar?“

Wer nun als Ergebniß dieser durchgehends herrschenden Vortragsweise unserer Sänger etwa annehmen möchte, daß auf diese Art wenigstens auch die gemeine Wirkung hiervon auf das Opernpublikum, wie sie sich im häufig unterbrechenden Applause kundgiebt, zum Vortheile z. B. meiner Opern nicht ausbleiben dürfte, der würde sich wiederum sehr irren: hier wirkt nur, was im Sinne der Anlage des Ganzen richtig verstanden wird; was in diesem Sinne undeutlich bleibt, läßt das Publikum also auch theilnahmlos. Hiervon kann sich Jeder überzeugen, der die Wirkung eines richtig und ohne Kürzungen ausgeführten Aktes, oder auch nur einer Scene einer meiner Opern mit derjenigen einer verstümmelten Ausführung davon vergleicht. In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Muth, auf einer völlig unverkürzten Aufführung des „Lohengrin“ zu bestehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechsundzwanzig Mal vor dem Publikum dieser mittlen Stadt bei stets vollen Häusern geben konnte. Aber daß solche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dieß läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen schließen.

Jedoch sind auch diese mitunter zu entschuldigen, und die Gründe ihrer Fehlgriffe in einem allgemeinen Verhältnisse tiefer künstlerischer Entsittlichung zu suchen. Die Theaterdirektion zu Bremen bezog die ausgeschriebenen Orchesterstimmen mit der Partitur der „Meistersinger“ von deren Verleger: dieser, vermuthlich in der Sorge, dem kleineren Bremer Theater die Aufführung meines Werkes zu erleichtern, hatte jene Stimmen nach denen des Mannheimer Theaters, weil dieses als das best streichendste bekannt war, kopiren lassen. Der tüchtige Kapell-

meister des Bremer Theaters erkannte alsbald den Übelstand, daß eine Unzahl von Stellen der Partitur in diesen Stimmen gar nicht ausgeschrieben war, und konnte, da die zur Aufführung bestimmte Zeit drängte, nur Einiges noch restituiren, mußte aber namentlich den letzten Akt, für welchen jedoch der treffliche Darsteller des Hans Sachs mindestens seinen Monolog zu retten wußte, in der Mannheimer Strichjacke bestehen lassen. Hier zeigte es sich nun wieder ganz ersichtlich, welchen Erfolg ein solches Verstümmelungsverfahren nach sich zieht. Sowohl dem Publikum als mir selbst ward es möglich, der Aufführung der verhältnißmäßig wenig gekürzten ersten beiden Akte mit Theilnahme zu folgen: gerade der dritte Akt, welcher bei den ersten Aufführungen des Werkes in München am allerlebhaftesten wirkte, so daß die Zeitdauer gänzlich unbeachtet blieb, ermüdete hier das Publikum und versetzte mich, der ich endlich mein Werk gar nicht wieder erkannte, in die allerpeinlichste Zerstreutheit: die in einem theilweise exzentrischen Dialoge sich aussprechende Handlung ward, bei den frech eintretenden Lücken desselben, schattenhaft unverständlich, so daß sich die gute Laune der Darsteller verlor, und nun auch, was höchst belehrend ist, der Dirigent, welcher bis dahin sich fast ununterbrochen im richtigen Tempo erhalten hatte, von einem Misverständnisse in das andere verfiel; in der Weise, daß Eva's enthusiastischer Erguß an Sachs überhetzt und dadurch unverständlich, das Quintett verschleppt, und dadurch unzart und schwunglos, der Meistergesang Walther's mit dem daraus sich bildenden breiteren Chorgesange aber heftig und roh herabgesungen wurde. Dieß ließ mich auf den Charakter anderweitiger Aufführungen meines Werkes an deutschen Theatern schließen, wobei ich davon auszugehen hatte, daß ich gerade hier, in Bremen, dieser Aufführung im Übrigen manches Vorzügliche zusprechen durfte.

Wirklich regte es zu besonderer Wehmuth an, die unvertilgbaren Gebrechen des deutschen Theaterwesens gerade in den Leistungen guter und freundlicher künstlerischer Kräfte auffinden zu müssen. Wir sind hier oft nahe daran, durchaus nur noch erfreut zu sein, indem wir gute Mittel und guten Willen zum Richtigen sich wenden sehen; wogegen es uns nun desto heftiger wieder zur Abwendung davon treiben muß, wenn alle guten Ansätze plötzlich sich der Entartung zuneigen, und wir demnach

auch gar kein Bewußtsein der Kunst, sondern nur Abhängigkeit von den verwahrlosten Zuständen einer gänzlich unächten Bildung antreffen.

Daß wir ganz in derselben Lage nun auch das Theaterpublikum der Oper gegenüber antreffen, vollendet das hoffnungslose Bild, das wir hiervon mit uns nehmen. Eine dumpfe Bewußtlosigkeit liegt hier auf jeder Physiognomie gelagert: antheillos an Allem, was zwischen Bühne und Orchester vorgeht, erwacht Alles aus einer tauben Schläfrigkeit nur, wenn die unabweisbare Harangue des Sängers, gleichsam als Schicklichkeitsbezeichnung der Uneingeschlafenheit, einen Applaus herauslockt. Keine Miene verzieht sich hier, als die der Neugierde auf die nachbarlichen Theaterbesucher selbst: auf der Bühne kann das Schmerzlichste oder das Heiterste vorgehen, keine Bewegung verräth die mindeste entsprechende Theilnahme; es ist „Oper", da giebt es weder Ernstes noch Heiteres, sondern — Oper, und wünscht, daß die Sängerin etwas Hübsches singe. Und hierzu hat man sich jetzt die Theater mit erstaunlichem Luxus hergerichtet; Alles prahlt in Sammet und Gold, und der breit offene behagliche Fauteuil scheint zum Hauptgenusse des Theaterabends hergerichtet worden zu sein. Von nirgends her bietet sich hier ein Blick auf die Bühne, in welchen man nicht einen großen Theil des Publikums mit einschließen müßte: die hellerleuchtete Rampe der Vorderbühne ragt mitten in die Prosceniumloge herein; unmöglich ist es, dort die Sängerin zu beachten, ohne zugleich das Lorgnon des sie begaffenden Opernfreundes mit in Ansicht nehmen zu müssen. So ist keine scheidende Linie aufzufinden, welche den angeblichen künstlerischen Vorgang von Denjenigen, für welche er vorgeht, auseinander hielte. Beides verschmilzt zu einem Brei von widerlichster Mischung, in wechem nun der Kapellmeister seinen Taktstock als Zauberquirl des modernen Hexensudels herumdreht.

Namentlich ekelte mich hierbei die Frechheit in der nackten Ausstellung des scenischen Geheimnisses vor den Augen der Gaffer: was nur durch eine wohlberechnete Entfernung wirken kann, glaubt man nicht nahe genug an das grelle Lampenlicht des äußersten Vordergrundes rücken zu können. Wie aus dem Werke des Tondichters jede organische Verbindung gelöst wor-

den ist, so geht es nun auch scenisch auf dem Theater her; immer muß Etwas aus dem scenischen Ganzen herausgerissen werden, um es vorn an der Rampe dem Publikum zu präsentiren. In jener bereits erwähnten Frankfurter „Propheten"-Aufführung sah ich in der berühmten Kirchenscene die nicht minder berühmte Fides aus dem äußersten Vordergrunde eigens heraustreten, um an der Rampe mit wüthendem Accente die Verfluchung ihres Sohnes auszustoßen, nach welcher sie sich wieder einen Effektabgang hinter das Proscenium einlegte: da dieser nun doch den beabsichtigten Applaus nicht hervorrief, kam Fiedes wieder demüthig auf die Scene heraus und kniete zu den übrigen Betenden nieder, um, wie erforderlich, beim Eintritte der Katastrophe zugegen zu sein. Der wunderliche Unsinn dieses Benehmens erhellt nun, wenn man weiß, daß Fides vom Anfange dieser Scene an sich unter dem Volke befinden soll, mit diesem zum Kirchengebete „salvum fac regem" sich auf die Knie nieder senkt, und nun in einer Pause des Gesanges sich düster grollend mit dem unheimlichen Fluche vernehmen läßt, welcher, um der Anlage der Situation verständlich zu entsprechen, nicht gedämpft genug hervorgebracht werden kann. Allerdings verfehlte jene Sängerin dießmal die beabsichtigte Wirkung; sie wurde nicht applaudirt, aber auch nicht ausgelacht; keine Miene im Publikum bezeugte, daß der ganz lächerliche Vorgang von ihm als solcher beachtet worden sei, wie überhaupt das Allerunsinnigste, die groteskeste Übertreibung, von Niemand empfunden ward. Nur einmal lachte ein höherer Offizier hinter mir: es galt dieß einem im Krönungszuge daherschreitenden Bischofe, in welchem der Lacher etwa seinen Bedienten erkannt haben mochte. —

Beschränkte sich dieser Geist der Somnolenz alles künstlerischen Wahrgefühles einzig auf seine degradirende Wirksamkeit in unseren Operntheatern, so wäre am Ende mit Aufgebung des Drama's noch darüber hinweg zu kommen. Leider aber ist es gewiß, daß der Geist unseres ganzen öffentlichen Musiklebens von dort beeinflußt und zu wahrhaft schmachvoller Entartung geführt wird. Das eigentliche Volk erhält in seinen Gartenkonzerten und Wachtparademusiken gerade nur einen nachträglichen Aufguß des Gebräues der Operntheater vorgesetzt. Von hierher beziehen unsere Musikcorps ihre musikalische Nahrung,

und worin diese nun bestehen muß, das möge man erwägen. Das Tempo und die ganze Ausführungsweise des Theaters geht auf die Dirigenten dieser populären Orchester als einzig zugängliches Vorbild über, und so oft wir hier große Mißverständnisse antreffen, erhalten wir stets zur Entschuldigung, daß es so und nicht anders in einem großen Theater gehört worden sei. Mir widerfuhr kürzlich zu öfteren Malen die sehr freundliche Ehre, von Militärcorps durch den Vortrag von Stücken aus meinen Opern begrüßt zu werden: von ihren Leistungen meistens aufrichtig erfreut und wahrhaft gerührt, konnte ich den vortrefflichen Dirigenten derselben nicht verbergen, daß ich gewisse Hinweglassungen und fehlerhafte Tempi, welche ich unter anderem im ersten Finale des „Lohengrin" überall ganz gleichmäßig zu bemerken hatte, mir nicht wohl zu erklären wüßte: worauf ich dann erfuhr, daß sie ihre Arrangements z. B. nach der, für authentisch geltenden, Dresdener Hoftheaterpartitur veranstaltet hätten, in welcher die von mir vermerkten gestrichenen Stellen gänzlich ausgelassen wären; außerdem aber höre man das Tempo so und nicht anders auf allen Theatern. Wer nun jemals dazu gelangt sein sollte, den Schlußallegrosatz gerade dieses ersten Finale's aus „Lohengrin" vollständig und richtig aufgeführt zu hören, der mache sich jetzt einen Begriff von meinen Empfindungen bei der Anhörung des im rasendsten Tempo heruntergeschluderten Stumpfes eines Tonstückes, welches ich mich bemüht hatte wie einen wohlgebildeten Baum mit Ästen, Zweigen und Laubwerk vor mir aufwachsen zu lassen! — Meine Erklärungen hierüber betrafen die meistens tüchtigen und mir sehr ergebenen Kapellmeister jener Musikcorps zu höchster, oft verwirrender Überraschung. „Woher sollten wir es besser wissen? Nirgends hören wir es ja anders?" Dieß war die Antwort, die mir allein zu Theil ward.

Und nun ein ganzes Volk, welchem seine Musik einzig in diesem Geiste vorgeführt wird? —

Doch nein! Dafür sorgen ja jetzt unsere Konservatorien und musikalischen Hochschulen, daß der ächte Geist der Musik gehörig gepflegt und erhalten werde. Zwar ließe es sich fragen, wer denn dafür sorge, daß diese Schulen selbst wieder im rechten Geiste geleitet und mit wirklich verantwortungsfähigen Lehrern besetzt würden? Am Ende müßte man doch immer

wieder darauf zurückkommen, wie die Musik im Allgemeinen bei uns betrieben werde, und ob aus dem Geiste, in welchem dieß geschähe, eine Gewährleistung für den richtigen Sinn der obersten Leiter zu gewinnen sein könne. Auf diesen öffentlichen Musiksinn haben diese Institute nun aber gar keinen Einfluß, als höchstens eben diesen, daß sie uns unfähige Dirigenten in die Orchester und namentlich zu den Theatern schicken. Immer in der Stellung des Fuchses zur Weintraube im Bezug auf die Oper, der keiner jener ehrwürdig sich gebahrenden Konservatoriumsdirektoren mit einem gehörigen Erfolge beizukommen vermag, betreiben diese Herren ihre Musik ganz für sich. Da werden Trio's, Quintetten, Suiten und Psalmen unter einander abgespielt, so recht unter sich, d. h. im Grunde genommen für die Herren Komponisten oder Exekutanten allein; dazu aber werden die vermögendsten und somit einflußreichsten Familien der Stadt fleißig eingeladen, mitunter, und namentlich in Zeiten der Gefahr, wohl auch gastlich dabei bewirthet: denen wird nun beigebracht, wie Das, was sie hier hörten, eigentlich die rechte Musik, wogegen, was da draußen vorgehe, von schlechtem Tone sei. Sollen nun einmal diese vermögenden und einflußreichen Familien zur rechten Hilfe in derjenigen Region der öffentlichen Musik, wo eine kräftige Hilfe einzig etwas dem allgemeinen Geiste Ersprießliches fördern kann, angerufen werden, so sind alle Zugänge mit pietistischen Thürhütern versperrt, sowie die großen Zeitungen in Beschlag genommen, um ja nichts Anderem als der gehörig dirigirten Verleumdung und Beschimpfung Thür und Spalten offen halten. Frägt man nun, womit sie selbst die Verheißungen „reiner" Musikgenüsse, ohne welche kein Gläubiger schließlich doch recht glauben will, zu erfüllen versuchen, so erfährt man einmal etwas von einem ganz herrlichen, durchaus klassischen, Händel'schen „Salomon", zu welchem der selige Mendelssohn selbst für die Engländer die Orgelbegleitung gesetzt hat. So etwas muß ein uneingeweihter Musiker, wie ich, einmal mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, woran diese Herren von der „reinen Musik" ihre Gläubigen sich zu ergetzen nöthigen! Aber Diese thun es. Und herrliche Musiksäle bauen sie ihren hohen Priestern auf: darin sitzen sie, verziehen keine Miene, lesen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten

Jehova-Chöre singen, und Jupiter selbst ihnen den Takt dazu schlägt. Dergleichen erlebte ich zu *Düsseldorf*, während man an anderen Orten sehr bedauerte, daß ich nicht zur rechten Zeit gekommen wäre, um ganz dasselbe auch dort erleben zu können! — —

In *Köln* begegnete es mir, vor Befreundeten mich mündlich vernehmen lassen zu dürfen; in sehr wohlwollender Weise ward in einer Zeitung hierüber berichtet, namentlich aber hervorgehoben!, daß ich bei ähnlichem persönlichen Verkehre mich ungleich milder ausspräche, als in meinen schriftlichen, für die Öffentlichkeit bestimmten Auslassungen, wo es schiene, als ob ich meine Feder in Gift tauche. Gewiß ist es wohl etwas Anderes, wenn ich aus mir spreche, oder zur Öffentlichkeit schreibe: hier habe ich eine Feder einzutauchen, und die Öffentlichkeit bietet mir hierfür eben nicht Honig. Doch will ich gerade von einem gewissen Kölner Giftfasse, welches ich nicht mit der lieblichen Eau de Cologne verwechseln will, ausgehend, in recht optimistischem Sinne den Bericht meines „Einblickes“ beschließen, indem ich mit dem wohlmeinenden Rathe, welchen ich besser als unsere Konservatorien geben zu können vermeine, an verschiedene Kapellmeister mich wende, woran sie dann ersehen werden, daß ich nicht Freude daran finde, als Hoffnungsloser in die Luft zu schreiben. —

In dem Dirigenten der „Zauberflöte“ zu Köln lernte ich außerhalb des Theaters einen wahrhaft gebildeten Mann kennen, welcher erst spät die Musik als Fach und den Theatertaktstock als Amt ergriffen zu haben schien. Möge dieser immer mehr zu der Einsicht dessen gelangen, wie schwer es ist, dem Theater von außen her beizukommen, und mit dem eigenthümlichen Geiste, der die Seele einer dramatischen Aufführung ist, vertraut zu werden. Rührt seine musikalische Bildung aus der Sphäre unserer Konservatorien her, so fordere ich ihn auf, genau auf den Vortrag *Mozart*'scher Musik zu achten, wie er gerade hier gepflegt wird, und an der empörenden Trockenheit, mit welcher eben hier der *melodische Gesang*, die Seele dieser Musik, behandelt wird, den Widerwillen gegen diese Art der Behandlung sich zur Empfindung zu bringen, ohne welchen er nie zur Erkenntniß des nöthigen richtigen Vortrages für eben diese Mozart'sche Melodie, somit für die Mozart'sche Musik überhaupt, gelangen kann.

Dem Kapellmeister des Mainzer Theaters gestatte ich mir meine freudige Wahrnehmung seiner vortrefflichen Befähigungen zum Dirigenten auszudrücken: hier war große Präzision ohne jede Affektation, wobei, in der Aufführung des „Fidelio", be-bereits vieles, sowohl im Tempo wie im dynamischen Vortrage, richtig Erfaßte vorkam. Desto wichtiger scheint es mir, ihn auf die allen unseren Dirigenten innewohnende übele Neigung zum Verhetzen der mit halben Takten geschlagenen Allegrosätze aufmerksam zu machen: er muß darüber zur Besinnung kommen, daß sein Tempo des großen Quartettes im zweiten Akte, sowie das des darauf folgenden Duettes, außer daß es zu einem musikalisch wirkungslosen Undinge führt, den Sängern jede Möglichkeit einer irgendwie energischen oder nur deutlichen Theilnahme an solchen Vorgängen benimmt. Während dasselbe von dem Schlußchorgesange: „wer ein solches Weib errungen", welchem durch ein zu schnelles Zeitmaaß alle Würde benommen wurde, ebenfalls gilt, muß wiederum lebhaft bedauert werden, daß der berühmte vorangehende Satz im Dreivierteltakte, dessen anmuthig schwebende Bewegung wie ein verklärtes Lichtgewölke die ungemeine Situation durchzieht, durch Verschleppung seines Zeitmaaßes seinen Charakter vollständig verliert und zu peinlicher Steifheit erstarrt. Fast dasselbe Loos betraf durch die Schuld des Dirigenten das Quartett im ersten Akte: fühlte der Dirigent nicht, daß es sich hier nicht um einen breiten Gesang, sondern vielmehr um ein gleichzeitig von vier Personen a parte ausgeführtes Selbstgespräch handelt, dessen Charakter Schüchternheit, Beklemmung ist, wie sie sich nur in kurz angeschlagenen, deßhalb anfänglich auch mit dem pizzicato der Saiteninstrumente begleiteten, Gesangstönen musikalisch ausdrücken? Jedes spricht für sich; nur wir vernehmen sie, sie selbst sich gegenseitig aber nicht. Nichts liegt diesem Stücke ferner als der Adagiocharakter, zu dessen Melodie es auch in keiner Weise kommt; wogegen einzig die in gehaltenen Noten ausgeführte Einleitung unerfahrene Dirigenten zu jener falschen Annahme zu berechtigen scheint. Aber gerade deßwegen wird diese Einleitung als einer der herrlichsten Züge des Beethoven'schen Genius' gepriesen, weil wir hier, vor dem Beginne des Wortausdruckes der inneren Situation eines Jeden, tief in sein unausgesprochenes Inneres selbst zu blicken angeleitet werden. Und hier war

denn nun auch allseitig der richtige Vortrag verfehlt: Alles sang und spielte laut und grell durcheinander, während fast das ganze Stück in einem beklommenen Flüstern zu halten ist, bei welchem die vorkommenden kurzen Accente gleichsam nur angedeutet werden dürfen.

Hiermit berühre ich schließlich auch ein Hauptgebrechen, an welchem unsere Dirigenten leiden: sie haben fast durchgängig keinen Sinn für die dynamische Übereinstimmung des Vortrages der Sänger mit dem des Orchesters; wie denn überhaupt ihre Unbeachtung des Zusammenhanges des Orchesters mit dem scenischen Vorgange der Grund aller ihrer Verirrungen auch im Betreff des Tempo's ist. Ich habe wiederholt gefunden, daß die Nüancen des Orchestervortrages mit Fleiß ausgearbeitet waren, dieses somit, wo dieß nöthig war, zart und leise spielte; fast nie aber, daß die Sänger, namentlich in Ensemblesätzen, zu dem gleichen Vortrage angehalten waren: besonders auch die Chöre singen gemeinhin roh darauf los, und dem Kapellmeister scheint es nicht aufzufallen, daß hierdurch die störendste und lächerlichste Zusammenwirkung mit dem sanft spielenden Orchester entsteht. Ganz unbegreiflich wird uns die hierin sich aufdeckende wahre Stumpfsinnigkeit des Dirigenten, wenn wir, wie dieß fast nirgends anders angetroffen wird, den Elfenchor am Schlusse des zweiten Aktes von „Oberon" zu der zartesten Begleitung der gedämpften Saiteninstrumente in der ganz gemeinen Stärke jedes üblichen Opernchorgesanges grell heruntergesungen hören, und nun vermuthen müssen, der Kapellmeister merke hiervon gar nichts.

Wenn ich demnach freundlich gewogenen Operndirigenten die Summe meines Rathes ertheilen wollte, würde dieser heißen: beachtet, wenn Ihr sonst gute Musiker seid, in der Oper einzig das auf der Scene Vorgehende, sei dieß der Monolog eines Sängers oder eine allgemeine Aktion; daß dieser, durch die Theilnahme der Musik so unendlich gesteigerte und vergeistigte Vorgang die „vollste Deutlichkeit" erhalte, sei Euer wesentlichstes Bemühen: bringt Ihr es zu dieser Deutlichkeit, so seid versichert, daß Ihr zugleich auch das richtige Tempo und den richtigen Vortrag für das Orchester ganz von selbst gewonnen habt. Dem sehr tüchtigen Dirigenten des

Opernorchesters in Bremen, welches mich, bei leider sehr spärlicher nummerischer Besetzung, durch seine in jeder Hinsicht unerwartet vortreffliche Leistung erfreute, gebe ich das soeben Gesagte besonders zu bedenken, weil gerade nur noch in diesem Betreff ihm die sonst zuzusprechende Meisterschaft abgehen dürfte. —

Unmöglich kann ich jedoch diesen Bericht meines zuletzt gewonnenen Einblickes in das heutige Opernwesen, namentlich in der zuletzt hierbei eingeschlagenen Richtung, abschließen, ohne eines Theaters zu gedenken, das, kaum von unserer Öffentlichkei beachtet, durch den wahren Kunstsinn eines einzigen Mannes an seiner Spitze zu Kunstleistungen von musterhafter Vollendung angeleitet worden ist. In der kleinen herzoglichen Residenzstadt Dessau lud mich Herr von Normann, der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Personale besetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's Orpheus ein. Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung. Gewiß war hier das Misgeschick, welches der Intendant an der Schwächung seines Opernpersonales erlitt, zu einer Begünstigung der Vortrefflichkeit gerade dieser Vorstellung geworden; denn unmöglich hätte ein mannigfaltiger zusammengesetztes Personal so durchweg Ausgezeichnetes leisten können, als es den einzigen beiden Sängerinnen des Orpheus und der Eurydice gelingen durfte. Sehr wohl, aber durchaus nicht ungemein begabt, waren diese beiden Frauen von einem so edlen Geiste des zartesten künstlerischen Schicklichkeitsgefühles beseelt, wie ich in einer so gleichmäßig schönen Ausführung der lieblichen Gebilde Gluck's es nie antreffen zu können verhoffte. Mit dieser Ausführung stand nun Alles in so vollkommenem Einklange, daß ich schließlich nicht zu irren glaubte, wenn ich die Vollkommenheit jener als durch die sinnigste Schönheit der ganzen Darstellung der Scene hervorgerufen und bedingt erkannte. Hier war die Opertheater-Dekoration zu einem, jeden Augenblick lebenvoll mitwirkenden, Grundelemente der ganzen Darstellung geworden: in diesem Elemente trug jeder Faktor des scenischen Lebens, Gruppirung, Malerei, Beleuchtung, jede Bewegung, jedes Dahinwandeln,

zu jener idealen Täuschung bei, die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten einschließt. An der leidenschaftlichen Sorge für die mindeste Möglichkeit des Eintrittes einer Störung dieses zarten Traumlebens, welche wiederholt den ehrwürdigen Intendanten von meiner Seite abrief, erkannte ich wohl, wessen liebevollem Kunstgeiste all' das wahrgenommene Vortreffliche zu verdanken war. Und ganz gewiß irrte ich mich nicht, wenn ich der Einwirkung dieser wundervollen Sorge für die Scene auch die ausnehmend vortreffliche Leistung des ganzen musikalischen Ensemble's, Orchester und Chor voll inbegriffen, ebenfalls zuschrieb.

Ein wahrhaft ermuthigendes Beispiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Ansicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des Ganzen, selbst wenn sie seinem unmittelbaren technischen Verständnisse nicht offen liegen, erkennen und anordnen wird. Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Musikkenntniß, bestimmte als sinniger Bühnenleiter seinen Kapellmeister zu einer musikalischen Leistung von solcher Korrektheit und Schönheit, wie ich sie nirgends sonst in einem Theater antraf.

Dieß aber geschah, wie gesagt, in dem kleinen Dessau.

III.

Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna.

Es erregt mir ein seltsames und nachdenkliches Gefühl, gegenwärtig über die Aufführung meines „Lohengrin" in Bologna von so vielen Seiten die freundlichsten Nachrichten zu erhalten, daß ich Sie, gegen den ich den Vortheil genieße, mich auf deutsch ausdrücken zu können, mit der Bitte beschweren muß, meinen herzlichen Dank, in Ihre Muttersprache übertragen, an Ihre geehrten Landsleute vermitteln zu wollen.

Vielleicht that ich nicht Unrecht, der Verführung zu widerstehen, welche mir durch wiederholte Einladungen zu jener Auf-

führung geboten wurde; dadurch, daß ich der Einübung meines Werkes fern blieb, habe ich mich, wie alle Theilnehmenden, in den Stand gesetzt, das gegenseitige Verhältniß der bei dieser gemischten Unternehmung in das Spiel gekommenen Kräfte klar zu bemessen. Wie hier mir Alles aus dem freien Antriebe des italienischen Kunstsinnes entgegengebracht, und nichts durch Anregungen meinerseits veranlaßt worden ist, mag mir es wohl daran gelegen gewesen sein, auch den Erfolg gänzlich dem Charakter der Auffassung meines Werkes, sowie dem der Bemühungen um dasselbe von Seiten Ihrer Landsleute anheimgestellt zu wissen. Nur so konnte der Erfolg eine gänzlich freie Dokumentation des italienischen Kunstsinnes werden.

Daß ich aber mit diesem Entschlusse, vermöge dessen ich mich fern hielt, einer wahrhaft edlen Verlockung gewehrt habe, darf ich Ihnen auch nicht verschweigen. Worin diese bestand, wird Ihnen zu Ihrer Verwunderung deutlich werden, wenn ich die Erfahrungen mittheile, welche ich gerade mit meinem „Lohengrin“ in Deutschland machte. Sie müssen wissen, daß alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zu Theil wurden, mir nie zu der Genugthuung verhelfen konnten, diese Oper nach meiner Anleitung korrekt aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgiltig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung, gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidende Wendung im zweiten Akte, gar nicht zum Verständnisse kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine“, und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigstens im Betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues, meinen Intentionen vollkommen gemäß, einzustudiren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständniß den hieraus resultirenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines — nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin“ so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe, — eine Erfahrung, welche den Direktor des Theaters recht behaglich stimmen

konnte, mich aber nothwendig wiederum sehr gleichgiltig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen mußte.

Aus vielen Anzeichen weiß ich aber nun, daß ich bei einem italienischen Publikum in solchem Falle auf eine ganz andere Empfänglichkeit getroffen sein würde. Wenn Rossini selbst in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren mit ihm hatte, eine weichliche Versunkenheit des Kunstgeschmackes seiner Landsleute als den Grund auch seines Verhaltens beim musikalischen Produziren anklagte, so war damit doch nie ein Urtheil ausgesprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu schließen gewesen wäre. Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über diese ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit nach jeder Seite hin. Und hiermit ward mir, über das sonderbare, kastratenhaft singende und pirouettirende Jahrhundert der italienischen Dekadenz hinweg, der unvergleichlich produktive Volksgeist wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt.

Ich sagte Ihnen, daß mir die Verlockung nahe lag, an diesen offenliegenden Kunst-Instinkt Ihrer Landsleute zu appelliren, um endlich einmal die Genugthuung zu genießen, ein mit zarter Sorge hingestelltes Kunstgebilde auch mit zarten Sinnen betrachtet und aufgenommen zu wissen. Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei seinem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hingerissen wurde, daß er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde. Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiß nicht bloß aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen zu verstehen. Wenn auch ich zu verschiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufsuchte, so war das, was mich stets wieder davon zurücktrieb, mir leichter erklärlich; schwer würde es mir je-

doch fallen, Ihnen, geehrter Freund, es auszusprechen. Vielleicht deute ich es Ihnen am glücklichsten an, wenn ich sage, daß ich den naiven Volksgesang, welchen noch Goethe auf den Straßen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in den gleichen affektirten und weichlich kadenzirten Opernphrasen sich ergehen hörte, von denen ich nicht glaube, daß der männliche Genius Ihrer Nation sie eingegeben hat, — aber auch nicht der weibliche! — Doch wäre auch dieses wohl nur einer krankhaften und übertreibenden Verstimmung zuzuschreiben. Gewiß mag es tiefer liegen, was meine Gehörphantasie in Italien so empfindlich machte. Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen, dessen Schicksal mich mehr als alles Andere an Deutschland festhält.

Es ist bemerkt worden, daß der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin sie von der Natur verschwenderisch, als in Dem, worin sie kärglich von ihr ausgestattet ist, aufzufinden wäre. Daß die Deutschen seit hundert Jahren einen so ungemeinen Einfluß auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Musik gewannen, kann — physiologisch betrachtet — unter Anderem auch daraus erklärbar erscheinen, daß sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien, welche sie nicht aus dem berauschenden Glanze üppiger kirchlicher Ceremonien, unter einem lachenden Himmel in farbiger Pracht vor ihnen sich kundgebend, sondern aus den ernsten Trostverheißungen für die, unter Entsagungen aller Art kräftig leidende Seele der Menschheit innig zu erkennen berufen waren. Trieb diese Richtung uns nothwendig einer idealistischen Auffassung der Welt zu, so bewahrte sie uns auch vor der Weichlichkeit einer allzu realistischen Hingebung an dieselbe. So ward auch die Musik bei uns aus einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das

Gemüth muß groß sein, da Keiner, der von ihr innig durchdrungen worden ist, den Verführungen der sinnlicheren Schönheit sich als zugänglich gezeigt hat.

Doch bleibt uns eine Sehnsucht, durch welche wir eben daran gemahnt werden, daß wir nicht das ganze Wesen der Kunst umfassen. Das Kunstwerk will endlich zur vollen sinnfälligen That werden; es will den Menschen bei allen Fasern seiner Empfindungen erfassen, es will wie ein Strom der Freude in ihn eindringen. Es hat sich gezeigt, daß der Schooß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängniß-Organe des deutschen Volkes der edelen Geburten dieser auserwählten Mütter sich werth zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde.

Sollte mein armer „Lohengrin" hierzu sich als Brautwerber bewährt haben, so wäre ihm eine herrliche Liebesthat geglückt. Der große, wahrhaft rührende Eifer, welchen meine italienischen Freunde an die schöne That der Überführung dieses meines Werkes wendeten, und welchen ich, nach vieler Erfahrung, bis in das Kleinste zu würdigen weiß, durfte mir wohl diese erhabene Hoffnung erwecken. Ermessen Sie aus meiner fast ausschweifenden Meinung hierüber, welche Bedeutung ich diesem Ereignisse beilege, und wie hoch ich die Verdienste derjenigen Künstler und Kunstfreunde schätze, denen ich jenen erhebenden Erfolg verdanke.

Luzern, 7. November 1871.

Richard Wagner.

IV.

Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.

Hochzuverehrender Herr Bürgermeister!

Es wird mir schwer fallen, in der nöthigen Kürze die Worte für die Gefühle zu finden, welche die durch ihre herrliche Vater-

stadt mir erwiesene Ehre in mir erweckt hat. Durfte ich vor einiger Zeit den italienischen Freunden meiner Kunst die unvergleichliche Freude ausdrücken, welche ich über den so viel sagenden Erfolg der Aufführung meines „Lohengrin" in Bologna empfand, so habe ich nun mein inniges Erstaunen darüber kundzugeben, daß diesem Erfolge selbst von den bürgerlichen Behörden Ihrer Stadt die wichtige Bedeutung zugemessen wird, welche ich in dem Beschlusse derselben, mich zu ihrem Ehrenbürger zu erwählen, zu erkennen habe.

Diese wichtige Bedeutung muß den hochverehrten Vertretern der Stadt Bologna selbst so klar sein, daß es überflüssig dünken würde, wollte ich meinerseits mich darüber hier noch verbreiten. Was mich einzig angehen kann, ist, daß ich mir selbst darüber klar werde, in welcher Weise ich zu der Erfüllung der Hoffnungen, die jener schöne Erfolg in meinen neuen Mitbürgern anregte, beizutragen vermöchte. Welche Schwierigkeiten ich hierin erblicke, mögen Sie aus dem Umstande erkennen, daß ich mich für einige Jahre fester als je an Deutschland gebunden sehe, und zwar um meine Thätigkeit ausschließlich der Durchführung eines Unternehmens zu widmen, welches zunächst fast einzig eine nationale Tendenz verwirklichen zu sollen scheint. In der That, sollte mein Werk vollständig gelingen, so würde dieser Erfolg zu einem großen Theile darin bestehen, daß ich dieselben Keime einer deutsch-nationalen Kunst, deren Pflege und Ausbildung auf dem Gebiete des musikalischen Drama's durch den Einfluß der italienischen Oper bisher auf das Schädlichste aufgehalten worden sind, einer selbständigen Entwickelung zugeführt wissen kann. Wie ich hierfür mich selbst jenem Einflusse gänzlich zu entziehen hatte, mußte es mir auch daran gelegen sein, seine Schädlichkeit in jeder Beziehung nachzuweisen, und es konnte mir nicht erlassen sein, hierüber in eine agitatorische Thätigkeit zu gerathen, welche mich schließlich in die Stellung eines Antagonisten gegen Diejenigen brachte, denen ich jetzt, indem ich mich mit dem Titel eines Ehrenbürgers von Bologna schmücke, mit dankbarer Rührung die Freundeshand reiche.

Vielleicht dürfte es nöthig erscheinen, einen hiermit berührten Widerspruch aufzuklären, welcher, oberflächlich betrachtet und beurtheilt, meinen italienischen Freunden wohl bereits Befein-

dungen von Seiten empfindlicher Compatrioten zuzuziehen geeignet war. Diesen möglichen Missstimmungen gegenüber möchte ich meine hochgeehrten Mitbürger von Bologna nicht dem Vorwurfe des Unpatriotismus' ausgesetzt wissen; dennoch kann ich mich für jetzt nur auf ihr eigenes Gefühl berufen, welches sie gewiß vom Verdachte des Verrathes freisprechen wird, wenn sie mir die Thore ihrer edlen Stadt gastlich öffneten. Dieses Gefühl muß ihnen sagen, daß es nicht die Periode der nationalen Blüthe und der politischen Würde Italiens war, in welcher es seine Gesangsvirtuosen an alle Höfe Europa's aussandte, um dort durch eine verführerische Kunstfertigkeit Diejenigen zu unterhalten, welche nicht minder Italien wie Deutschland in Ohnmacht und Zersplitterung erhielten. Es war dagegen für uns Deutsche die Zeit des Erwachens aus einem nicht minder würdelosen Zustande der Abhängigkeit von üblen Einflüssen, als ein wiederkehrendes Schicklichkeitsgefühl unsere Fürsten zwang, jene Kastraten und Primadonnen zu entlassen, von denen wir nichts, als eine klägliche Entstellung unserer eigenthümlichen Naturanlagen lernen konnten. Durfte Ihnen nun ein Deutscher zeigen, in welcher Weise er jene, wenn auch wenig glänzenden, doch ihm wahrhaft vertrauten Naturanlagen zu einem reinen Ausdrucke im musikalischen Drama verwerthen konnte, so waren es nun Sie, meine hochgeehrten Mitbürger, welche darüber entschieden, daß hier kein unwürdiger Austausch Ihnen angeboten wurde; und sprach ich von einer Vermählung des italienischen mit dem deutschen Genius, so glaube ich diese am gedeihlichsten unter dem Zeichen des Wappens Ihrer Stadt vollzogen zu wissen, in welchem ich das Wort „Libertas" prangen sehe.

Dieses edle Wort möchte ich zu Gunsten meines herzlichen Wunsches, Ihnen ganz angehören zu können, deuten.

Auch in der Hauptstadt Frankreichs widerfuhr es mir, daß ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche diese auf mich auch für Paris setzten, mußte ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, daß dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen keine „Freiheit" innewohne: was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für Denjenigen, der den Franzosen ge-

fallen will, ist, sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen.

Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin" in Bologna, ist in keiner Stadt Frankreichs denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas" war es einzig möglich, daß ein Werk, welches zunächst allen Gewohnheiten eines Publikums so gänzlich fremd gegenüberstand, wie das meinige dem der Bologneser, sofort als ein innig vertrauter Gast begrüßt werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, daß seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, daß der Mutterschooß, aus welchem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen.

Wenn ich nun Sie, hochzuverehrender Herr Bürgermeister, auf das Herzlichste ersuche, dem ehrwürdigen Munizipium, dessen großmüthigen Beschluß Sie mir übermittelten, meinen gerührtesten Dank für die mir erwiesene hohe Ehre auszudrücken, so versichere ich Sie zugleich, daß ich von dem ernstlichsten Vorsatze erfüllt bin, dieser Ehre mich würdig zu bezeigen, und nichts unterlassen werde, um diesem Vorsatze nachzukommen. Jedenfalls, wenn nicht früher, hoffe ich im Herbst 1875 meine werthen Mitbürger zu besuchen, und somit auch Ihnen, hochgeehrtester Herr Bürgermeister, mit herzlichem Händedrucke Das zu versichern, was ich heute aus der Ferne durch diese Zeilen Ihnen kundgebe: — daß ich stolz bin, mich einen Ehrenbürger Bologna's nennen zu dürfen!

Mit der ausgezeichnetsten Hochschätzung habe ich die Ehre mich zu nennen

Ihren

ergebenen

Bayreuth, 1. Oct. 1872. Richard Wagner.

V.

An Friedrich Nietzsche,

ordentl. Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel.

Werther Freund!

Ich habe soeben das Pamphlet des Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, welches Sie mir zuschickten, gelesen, und aus dieser „Erwiderung" auf Ihre „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" gewisse Eindrücke gewonnen, deren ich mich in der Form verschiedener, vielleicht befremdlicher Fragen an Sie entledigen möchte, und zwar in der Hoffnung, Sie durch ihre Beantwortung zu einer ebenso ergiebigen Auskunftserklärung, wie dieß im Betreff der griechischen Tragödie der Fall war, zu bewegen.

Vor Allem möchte ich durch Sie ein an mir selbst wahrgenommenes Bildungsphänomen mir erklärt wissen. Ich glaube nicht, daß es einen für das klassische Alterthum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor Allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich mit, fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen, mich hingezogen fühlte. In wie weit ich hierin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurtheilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene besondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule, berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nikolai- und Thomasschule in Leipzig möglich wurde, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dieß ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch mußte ich mit der Zeit in Zweifel darüber gerathen, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie so gar bald in ihr volles Gegentheil bei mir auszuarten schienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam an dem steten

Wiederaufkeimen wenigstens jener Neigungen es mir zum Bewußtsein, daß unter einer tödtlich falschen Zucht wirklich Etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohlthat, in die antike Welt mich zu versenken, so beschwerlich mir jetzt auch das fast gänzliche Abhandenkommen der sprachlichen Hilfsmittel hierfür geworden war. Dagegen mußte ich, wenn ich nun Mendelssohn seiner fertigen Philologie willen beneidete, mich wiederum nur darüber wundern, daß diese seine Philologie ihn nicht davon abhielt, zu Sophokleischen Dramen gerade seine Musik zu schreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung vor dem Geiste der Antike hatte, als er sie hierbei zu verrathen schien. Auch noch andere Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Komponiren und Musiziren dennoch gar nichts damit anzufangen wußten, während ich (sonderbarer Weise!) aus der so schwer mir zugänglichen Antike ein Ideal für meine musische Kunstanschauung mir herausarbeitete. Dem sei nun wie ihm wolle: in mir entstand das dumpfe Gefühl davon, daß der Geist der Antike am Ende ebenso wenig in der Sphäre unserer griechischen Sprachlehrer liege, als z. B. das Verständniß der französischen Kultur und Geschichte bei unseren französischen Sprachlehrern als nöthige Beigabe vorausgesetzt sein kann. Dagegen behauptet nun aber der Dr. phil. U. W. von Möllendorff, daß es ganz ernstlich der Zweck der philologischen Wissenschaft sei, Deutschlands Jugend dahin abzurichten, „daß ihr das klassische Alterthum jenes einzig Unvergängliche gewähre, welches die Gunst der Musen verheißt, und in dieser Fülle und Reinheit allein das klassische Alterthum geben kann, den Gehalt in ihrem Busen und die Form in ihrem Geist".

Von diesen herrlichen Schlußworten seines Pamphlets noch ganz entzückt, blickte ich mich nun im neu erstandenen deutschen Reiche nach dem unzweifelhaft offen daliegenden Erfolge der segensreichen Wirksamkeit der Pflege dieser philologischen Wissenschaft um, welche, so vollständig ungestört und unnahbar in sich abgeschlossen, nach ihren von nirgendsher bestrittenen Maximen die deutsche Jugend bisher anleiten durfte. Zuerst dünkte es mich nun auffallend, daß Alles, was bei uns von der

Gunst der Musen als abhängig sich kundgiebt, also unsere gesammte Künstler- und Dichterschaft, ganz ohne alle Philologie sich behilft. Jedenfalls scheint der Geist gründlicher Sprachkenntniß überhaupt, wie er doch von der Philologie als Grundlage aller klassischen Studien ausgehen soll, sich nicht auf die Behandlung der deutschen Muttersprache erstreckt zu haben, da man durch den immer üppiger anwachsenden Jargon, welcher aus unseren Zeitungen sich bis in die Bücher unserer Kunst- und Litteratur-Geschichtsschreiber ausbreitet, bald bei jedem zu schreibenden Worte in die Lage kommen wird, sich erst mühsam besinnen zu müssen, ob dieses Wort einer wirklichen deutschen Sprachbildung angehöre, oder nicht etwa einem Wiskonsiner Börsenblatte entnommen sei. — Doch, wenn es auf dem schöngeistigen Felde bedenklich aussieht, könnte man sich immer sagen, damit habe die Philologie nichts zu thun, indem sie unter den Musen weniger den künstlerischen als den wissenschaftlichen sich zum Dienst verpflichtet wisse. Jedenfalls müßten wir dann bei den Fakultäten unserer Hochschulen ihre Wirksamkeit antreffen? Theologen, Juristen und Mediziner läugnen aber, mit ihr zu thun zu haben. Somit sind es also wohl nur die Philologen selbst, welche sich gegenseitig instruiren, und vermuthlich einzig zu dem Zwecke, immer wieder nur Philologen abzurichten, d. h. also doch wohl nur Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren, welche dann wieder Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren herauszubilden haben? Ich kann das begreifen; es heißt da, die Reinheit der Wissenschaft aufrecht, und vor dieser Wissenschaft den Staat immer so in Respekt zu erhalten, daß bedeutende Besoldungen für philologische Professoren u. s. w. ihm stets zur Gewissenspflicht gemacht bleiben. Aber nein! Dr. phil. U. W. v. M. behauptet ausdrücklich, es handle sich darum, die deutsche Jugend durch allerhand „asketische“ Prozeduren für „jenes einzig Unvergängliche“ fertig zu machen, welches „die Gunst der Musen“ verheißt. Also muß doch in der Philologie die Tendenz einer höheren, das ist: wirklich produktiven Bildung liegen? Sehr vermuthlich, — so denke ich mir! Nur daß durch einen sonderbaren Prozeß, in welchen ihre Disziplin gerathen ist, diese Tendenz einer völligen Zersetzung verfallen zu sein scheint. Denn so viel ist ersichtlich, daß die heutige Philologie auf den allgemeinen Stand der deutschen Bildung gar

keinen Einfluß ausübt; während die theologische Fakultät uns Pfarrer und Konsistorialräthe, die juristische Richter und Anwälte, die medizinische Ärzte liefert, lauter praktisch nützliche Bürger, liefert die Philologie immer nur wieder Philologen, welche rein nur sich unter sich selbst von Nutzen werden.

Man sieht, die indischen Brahmanen waren nicht erhabener gestellt, und darf man daher von ihnen wohl dann und wann ein Gotteswort erwarten. Und wirklich erwarten wir dieß: wir erwarten nämlich, daß einmal aus dieser wundervollen Sphäre ein Mensch heraustrete, um ohne Gelehrtensprache und gräßliche Citate uns zu sagen, was denn die Eingeweihten unter der Hülle ihrer uns Laien so unbegreiflichen Forschungen gewahr werden, und ob dieses der Mühe der Unterhaltung einer so kostbaren Kaste werth sei. Aber das müßte dann etwas Rechtes, Großes und weithin Bildendes sein, nicht dieses elegante Schellengeklingel, mit dem wir ab und zu in den beliebten Vorlesungen vor „gemischter" Zuhörerschaft abgefertigt werden. Dieses Große, Rechte, was wir erwarten, scheint nun aber sehr schwer auszusprechen zu sein: hier muß eine sonderbare, fast unheimliche Scheu herrschen, als ob man befürchte, gestehen zu müssen, daß, wenn man einmal ohne alle die geheimnißvollen Attribute der philologischen Wichtigkeit, ohne alle Citate, Noten und gehörigen gegenseitigen Bekomplimentirungen großer und kleiner Fachgenossen, einfach den Inhalt aller dieser Zurüstung an den Tag legen wollte, eine betrübende Armseligkeit der ganzen Wissenschaft, wie sie ihr etwa zu eigen geworden wäre, aufgedeckt werden müßte. Ich kann mir denken, daß für Den, der so etwas unternehmen würde, nichts übrig bleiben dürfte, als aus dem rein philologischen Fache in bedeutender Weise hinauszugreifen, um Belebung ihres unergiebigen Inhaltes aus den Quellen menschlicher Erkenntniß herbeizuholen, welche bisher vergebens wiederum auf Befruchtung durch die Philologie warteten.

Vermuthlich würde es nun aber einem Philologen, der sich zu solcher That entschlösse, etwa so ergehen, wie es Ihnen, werther Freund, jetzt ergeht, nachdem Sie sich zu der Veröffentlichung Ihrer tiefsinnigen Abhandlung über die Herkunft der Tragödie entschlossen haben. Auf den ersten Blick ersahen wir hier, daß wir es mit einem Philologen zu thun hatten, der zu uns, nicht aber zu den Philologen spreche; deßwegen ging uns denn auch

einmal das Herz auf, und wir faßten einen Muth, welchen wir durch die Lektüre der gewöhnlichen, so citatenreichen und so tödtlich inhaltsarmen philologischen Abhandlungen, z. B. über Homer, die Tragiker u. dgl., bereits gänzlich verloren hatten. Dießmal hatten wir Text, aber keine Noten; wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus, ohne von dem Geprügel der Bauern in der Schenke unter uns gestört zu werden. Aber es scheint, nachträglich soll uns nichts geschenkt sein: die Philologie bleibt dabei, Sie stünden auf ihrem Boden, seien daher keinesweges ein Emanzipirter, sondern nur ein Abtrünniger, und die Notenprügel seien Ihnen, wie uns, nicht zu erlassen. Wirklich ist der Hagel hereingebrochen: ein Dr. phil. hat zu dem gehörigen philologischen Donnerkeile gegriffen. Doch leben wir jetzt in der Jahreszeit, wo solch' ein Unwetter bald vorübergeht: so lange es wüthet, bleibt ein Vernünftiger wohl ruhig zu Hause; dem losgelassenen Stiere weicht man aus, und hält es, mit Sokrates, für absurd, den Huftritt des Esels mit einem menschlichen Fußtritte erwidern zu wollen. Doch uns, die wir dem Vorgange nur zuschauten, bleibt etwas zur Erklärung übrig, da wir nicht Alles an ihm verstanden.

Deßhalb wende auch ich mich eben mit Fragen an Sie.

Wir haben nicht geglaubt, daß es im „Dienste der Musen" so grob hergehe, und daß ihre „Gunst" eine solche Ungebildetheit zurücklasse, wie wir sie hier an einem „jenes einzig Unvergängliche" Besitzenden wahrnehmen mußten. Ein klassischer Sprachgelehrter, der einem „meinthalben" in demselben Satze noch ein „meinthalb" nachschickt, erscheint uns doch fast wie ein vom Biere zum Schnaps taumelnder Berliner Eckensteher aus der alten Zeit: genau dieses giebt uns aber der Dr. phil. U. W. v. M., pag. 18 seines Pamphlets zum Besten. Wer nun nichts von Philologie versteht, wie wir, weicht allerdings ehrfurchtsvoll den Behauptungen eines solchen Herren aus, wenn sie sich auf ungeheuere Citate aus dem Dokumenten-Archive der Zunft stützen; aber wir gerathen in den vollsten Zweifel, nicht etwa an der Unabsichtlichkeit des Nichtverständnisses Ihrer Schrift Seitens jenes Gelehrten, sondern an seiner einfachsten Befähigung, nur überhaupt das Allerklarste zu verstehen, wenn er z. B. den Sinn Ihres Goethe'schen Citates: „Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!" dahin auffaßt, als führten Sie

diese Worte im optimistischen Sinne an, und Ihnen deßhalb (mit Entrüstung darüber, daß Sie nicht einmal Goethe verstehen könnten!) erklären zu müssen glaubt, daß „Faust so in bitterer Ironie frage". Wie soll man so etwas nennen? Eine auf öffentlichem litterarischem Wege vielleicht schwer zu beantwortende Frage!

Mir, für mein Theil, thut eine solche Erfahrung, wie ich sie an dem vorliegenden Falle mache, herzlich leid. Sie wissen, mit welchem Ernste ich noch in meiner Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" vor einigen Jahren für die Pflege der klassischen Studien mich ereiferte, und einer immer übeleren Wendung unserer nationalen Bildung aus der zunehmenden Vernachlässigung derselben von Seiten unserer Künstler und Litteraten entgegensehen zu müssen glaubte. Was nützt es aber nun, wenn man sich auf dem Felde der Philologie Mühe giebt? Dem Studium J. Grimm's entnahm ich einmal ein altdeutsches „Heilawac", formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga" (einer Form, welche wir heute noch in „Weihwasser" wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen" und „wiegen", endlich „wellen" und „wallen" über, und bildete mir so, nach der Analogie des „Eia popeia" unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen. Was begegnet mir? Von unserer journalistischen Straßenjugend werde ich bis in die „Augsburger Allgemeine" hinein verhöhnt, und es begründet nun ein Dr. phil. auf dieses ihm „sprichwörtlich gewordene wigala weia" — wie er es anführt — seine Verachtung vor meiner „s. g. Poesie"! Und dieß geschieht alles mit der urdeutschen Orthographie seines Pamphlets, während andererseits kein affektirtes Theaterstückmachen unserer Modelitteraten fade und seicht genug ist, um z. B. von philologischen Erklärern des Nibelungenmythus' (wie ich dieß kürzlich antraf) nicht für bewundernswerthe Abschlüsse der alten Volkspoesie angesehen zu werden.

In Wahrheit, mein Freund, Sie sind uns hierüber einige Aufklärungen schuldig. Sie treffen in Denen, welche ich *wir* nenne, nämlich auf Solche, die von der schwärzesten Sorge für die *deutsche Bildung* erfüllt sind. Was diese Sorge vermehrt, liegt in dem sonderbar günstigen Rufe, in welchem diese

Bildung bei den, mit ihrem einstigen Blüthenansatze spät erst bekannt gewordenen Ausländern steht, und der auf uns wie mit narkotischer Betäubung, bis zu welcher wir uns gegenseitig beräuchern, zurückwirkt. Gewiß hat jedes Volk einen Keim zur Kretinisirung in sich: bei den Franzosen sehen wir, daß der Absinth jetzt dort fertig bringt, was die Akademie eingeleitet hat, nämlich, daß über alles Unverstandene, und deßhalb von dieser Akademie aus der nationalen Bildung ausgeschiedene, endlich wie von albernen Kindern nur noch gelacht wird. Nun hat zwar unsere Philologie noch nicht die Macht jener Akademie, auch ist unser Bier nicht in der Weise gefährlich wie der Absinth; dennoch dürften andere Eigenschaften des Deutschen hinzutreten, die, wie seine Scheelsucht und dieser entsprechende hämische Begeiferungslust, verbunden mit einer um so verderblicheren Unwahrhaftigkeit, als ihr aus alten Zeiten der Anschein von Biederkeit anhaftet, so sehr bedenklicher Natur sind, daß die uns abgehenden Gifte durch sie nicht unleicht sich ersetzen dürften.

Wie steht es um unsere deutschen Bildungsanstalten?

Darnach fragen wir gerade Sie, der Sie so jung berufen und von einem ausgezeichneten Meister der Philologie vor Vielen bevorzugt wurden, den Lehrstuhl einzunehmen, und hier sich schnell ein so bedeutendes Vertrauen erwarben, daß Sie es wagen konnten, mit kühner Festigkeit aus einem vitiosen Zusammenhange herauszutreten, um mit schöpferischer Hand auf seine Schäden zu deuten.

Wir geben Ihnen hierzu Zeit. Nichts drängt Sie, am wenigsten wohl jener Dr. phil., welcher Sie einlädt, von Ihrem Lehrstuhle herabzusteigen, was Sie gewiß selbst aus Gefälligkeit gegen diesen Herren nicht thun würden, weil voraussichtlich wohl gerade Er dort, wo Sie gewirkt, nicht zum Nachfolger erwählt werden dürfte. Was wir von Ihnen erwarten, kann nur die Aufgabe eines ganzen Lebens sein, und zwar des Lebens eines Mannes, wie er uns auf das Höchste noththut, und als welchen Sie allen Denen sich ankündigen, welche aus dem edelsten Quelle des deutschen Geistes, dem tief innigen Ernste in Allem, wohin er sich versenkt, Aufschluß und Weisung darüber verlangen, welcher Art die deutsche Bildung sein

müsse, wenn sie der wiedererstandenen Nation zu ihren edelsten Zielen verhelfen soll.

Von Herzen grüßt Sie der Ihrige

Bayreuth, 12. Juni 1872. Richard Wagner.

VI.

Über die Benennung „Musikdrama“.

Wir lesen jetzt öfter von einem „Musikdrama“, erfahren auch, daß z. B. in Berlin es sich darum handelt, diesem Musikdrama auf dem Wege der Vereinsthätigkeit förderlich zu werden, ohne uns recht vorstellen zu können, was hiermit gemeint sei. Zwar habe ich Grund anzunehmen, daß mit dieser Bezeichnung zuerst meinen neueren dramatischen Arbeiten die Ehre einer ausnehmenden Klassifizirung zugedacht worden sei; je weniger ich mich aber geneigt finden konnte, diese mir anzueignen, desto mehr gewahre ich dagegen andererseits die Neigung, mit dem Namen „Musikdrama“ ein neues Kunstgenre zu bestimmen, welches, sehr vermuthlich auch ohne meinen Vorgang, als einfach der Stimmung und den Anforderungen der Zeit und ihren Tendenzen entsprechend, sich nothwendig herausbilden mußte, und nun für Jeden, etwan als bequemes Nest zum Ausbrüten seiner musikalischen Eier, bereit liege.

Ich kann mich der schmeichelnden Ansicht einer so angenehmen Lage der Dinge nicht hingeben, und dieß um so weniger, als ich nicht weiß, was ich unter dem Namen „Musikdrama“ begreifen soll. Wenn wir mit Sinn und Verstand, dem Geiste unserer Sprache gemäß, zwei Substantive zu einem Worte verbinden, so bezeichnen wir mit dem vorangestellten jedesmal in irgend welcher Weise den Zweck des nachfolgenden, so daß „Zukunftsmusik“, obwohl eine Erfindung zu meiner Verhöhnung, dennoch als: Musik für die Zukunft*), einen Sinn hatte. In

*) Nämlich: für eine Zeit, wo man sie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde.

gleicher Weise erklärt, würde aber „Musikdrama“, als: Drama zum Zweck der Musik, gar keinen Sinn haben, wenn nicht damit geradesweges das altgewohnte Opernlibretto bezeichnet wäre, welches allerdings recht eigentlich ein für die Musik hergerichtetes Drama war. Dieß meint man jedoch gewiß nicht: nur ist uns durch das beständige Lesen der Elaborate unserer Zeitungsschreiber und sonstiger schöngeistiger Litteraten das Bewußtsein eines richtigen Sprachgebrauches so sehr abhanden gekommen, daß wir den von Jenen erfundenen unsinnigsten Wortbildungen nach Belieben einen Sinn unterlegen zu dürfen glauben, wie wir denn dießmal hier mit „Musikdrama“ gerade das Gegentheil des mit dem Worte gegebenen Sinnes bezeichnen wollen.

Betrachten wir den Fall nun aber näher, so ersehen wir, daß die Verhunzung der Sprache dießmal in der so beliebt gewordenen Umwandelung eines vorangehenden Adjektives in ein vorangeheftetes Substantiv besteht: anfänglich sagte man nämlich „musikalisches Drama“. Vielleicht war es aber nicht nur jener soeben bezüchtigte übele Geist der Sprache, welcher die Verkürzung dieses musikalischen Drama's zu einem „Musikdrama“ vornahm, sondern auch ein dunkeles Gefühl davon, daß ein Drama unmöglich musikalisch sein könnte, etwa wie ein Instrument, oder gar (was selten genug vorkommt) eine Sängerin „musikalisch“ ist. Ein „musikalisches Drama“ wäre, streng genommen, ein Drama gewesen, welches entweder selbst Musik macht, oder auch zum Musikmachen tauglich ist, oder gar Musik versteht, etwa wie unsere musikalischen Rezensenten. Da dieß nicht passen wollte, verbarg sich der unklare Sinn besser hinter einem völlig unsinnigen Worte: denn mit „Musikdrama“ war etwas gesagt, was kein Mensch noch gehört hatte, und gegen dessen Misdeutung man dadurch gesichert erschien, daß man annahm, bei einem so ernstlich zusammengestellten Worte werde doch Niemand etwan an die Analogie mit „Musikdosen“ u. dgl. denken.

Der ernstlich gemeinte Sinn der Bezeichnung war dagegen wohl: ein in Musik gesetztes wirkliches Drama. Die geistige Betonung des Wortes fiele somit auf das D r a m a, welches man sich vom bisherigen Opernlibretto verschieden dachte, und zwar namentlich darin verschieden, daß in ihm eine dramatische

Handlung nicht eben nur für die Bedürfnisse der herkömmlichen Opernmusik hergerichtet, sondern im Gegentheile die musikalische Konstruktion durch die charakteristischen Bedürfnisse eines wirklichen Drama's bestimmt werden sollte. War nun das „Drama“ hierbei die Hauptsache, so hätte dieses wohl gar der „Musik“ vorangestellt werden müssen, da diese durch jenes näher bestimmt wurde, und, etwa wie „Tanzmusik“ oder „Tafelmusik“, hätten wir nun „Dramamusik“ sagen müssen. Auf diesen Unsinn glaubte man nun wiederum nicht verfallen zu dürfen; denn, man mochte es drehen und wenden wie man wollte, die „Musik“ blieb immer das eigentlich Störende für die Benennung, obwohl Jeder doch wiederum dunkel fühlte, daß sie trotz allem Anscheine die Hauptsache sei, und dieß nur noch mehr, wenn ihr durch das ihr zugesellte wirkliche Drama die allerreichste Entwickelung und Kundgebung ihrer Fähigkeiten zugemuthet ward.

Das Misliche für die Aufstellung einer Benennung des gemeinten Kunstwerkes war demnach jedenfalls die Annahme einer Nöthigung zur Bezeichnung zweier disparater Elemente, der Musik und des Drama's, aus deren Verschmelzung man das neue Ganze hergestellt sehen zu müssen vermeinte. Das Schwierigste hierbei ist jedenfalls, die „Musik“ in eine richtige Stellung zum „Drama“ zu bringen, da sie, wie wir dieses soeben ersehen mußten, mit diesem in keine ebenbürtige Verbindung zu bringen ist, und uns entweder viel mehr, oder viel weniger als das Drama gelten muß. Der Grund hiervon liegt wohl darin, daß unter dem Namen der Musik eine Kunst, ja unsprünglich sogar der Inbegriff aller Kunst überhaupt, unter dem des Drama aber recht eigentlich eine That der Kunst verstanden wird. Wenn wir Worte an einander fügen und verbinden, zeigt es sich an der leichten Verständlichkeit des zusammengesetzten neuen Wortes sehr deutlich, ob wir die einzelnen Theile desselben für sich genommen noch recht verstehen, oder sie nur nach einer konventionellen Annahme noch verwenden. Nun heißt „Drama“ ursprünglich That oder Handlung: als solche, auf der Bühne dargestellt, bildete sie anfänglich einen Theil der Tragödie, d. h. des Opferchor-Gesanges, dessen ganze Breite das Drama endlich einnahm und so zur Hauptsache ward. Mit seinem Namen bezeichnete man nun für alle Zeiten eine auf einer Schaubühne dargestellte Handlung, wobei das Wichtigste war, daß dieser

Darstellung zugeschaut werden konnte, weßhalb der Raum, in welchem man sich hierzu versammelte, das „Theatron", der Schauraum hieß. Unser „Schauspiel" ist daher eine sehr verständige Benennung dessen, was die Griechen noch naiver mit „Drama" bezeichneten; denn hiermit ist noch bestimmter die charakteristische Ausbildung eines anfänglichen Theiles zum schließlichen Hauptgegenstande ausgedrückt. Zu diesem „Schauspiele" verhält sich nun die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Theil jenes Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weßhalb sie auch vom strengen Schauspiele endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hiergegen ist sie in Wahrheit „der Theil, der Anfangs Alles war", und ihre alte Würde als Mutterschooß auch des Drama's wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deßhalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das scenische Gleichniß, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.

Die ungeheueren Werke ihres Aischylos nannten die Athener nicht Dramen, sondern sie ließen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien", Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes. Wie glücklich waren sie, keinen Namen hierfür zu ersinnen zu haben! Sie hatten das unerhörteste Kunstwerk, und — ließen es namenlos. Aber es kamen die großen Kritiker, die gewaltigen Rezensenten; nun wurden Begriffe gefunden, und wo diese endlich ausgingen, kamen die absoluten Worte daran. Ein hübsches Verzeichniß davon giebt uns der gute Polonius im „Hamlet" zum Besten. Die Italiener brachten ein „Dramma per musica" zu Stande, welches, nur mit verständigerer Wortfassung, ungefähr unser „Musikdrama" ausdrückt; offenbar fand man aber diesen Ausdruck nicht befriedigend, und das wunderliche Wesen, welches hier unter der Zucht der Gesangsvirtuosen gedieh, mußte einen gerade so nichtssagenden Namen erhalten, als es das Genre selbst war. „Opera", Plural von „Opus", hieß diese neue Gattung von „Werken",

aus welchen die Italiener Weibchen, die Franzosen aber Männchen machten, wodurch die neue Gattung sich als generis utriusque herauszustellen schien. Ich glaube, man kann keine zutreffendere Kritik der „Oper" geben, als wenn der Entstehung dieses Namens derselbe richtige Takt zugesprochen wird, wie derjenigen des Namens der „Tragödie"; hier wie dort waltete keine Vernunft, sondern ein tiefer Instinkt bezeichnete dort etwas namenlos Unsinniges, hier etwas unnennbar Tiefsinniges.

Ich rathe nun meinen Herren Fachkonkurrenten, für ihre der Bühne des heutigen Theaters gewidmeten musikalischen Arbeiten recht wohlbedächtig die Benennung „Oper" beizubehalten: dieß läßt sie da wo sie sind, giebt ihnen kein falsches Ansehen, überhebt sie jeder Rivalität mit ihrem Textdichter, und, haben sie gute Einfälle für eine Arie, ein Duett, oder gar einen Trinkchor, so werden sie gefallen und Anerkennungswerthes leisten, ohne sich über die Gebühr anzustrengen, um am Ende gar noch ihre hübschen Einfälle zu verderben. Zu jeder Zeit hat es, wie Pantomimiker, so auch Citherspieler, Flötenbläser, und endlich Cantores, welche dazu sangen, gegeben: sind diese hie und da einmal berufen worden, etwas aus ihrer Art und Gewohnheit Hinausschlagendes zu leisten, so geschah dieß durch sehr einzeln stehende Wesen, auf welche man, ihrer unvergleichlichen Seltenheit wegen, über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg mit dem Finger der Geschichte weist; nie aber ist daraus ein Genre entstanden, in welchem, sobald man nur den rechten Namen dafür gefunden, das Außerordentliche für jeden Zutappenden zum gemeinen Gebrauche dagelegen hätte. In dem vorliegenden Falle wüßte ich selbst aber mit dem besten Willen nicht, welchen Namen ich dem Kinde geben sollte, welches aus meinen Arbeiten einen guten Theil der Mitwelt ziemlich befremdet anlächelt. Herrn W. A. Riehl vergeht, wie er irgendwo versicherte, bei meinen Opern Hören und Sehen, während er bei einigen hört, bei anderen sieht: wie soll man nun ein solches unhör- und unsichtbares Ding nennen? Fast wäre ich geneigt gewesen, mich auf die Sichtbarkeit desselben einzig zu berufen, und somit an das „Schauspiel" mich zu halten, da ich meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Thaten der Musik bezeichnet hätte. Das wäre denn nun ein recht kunstphilosophi-

scher Titel gewesen, und hätte gut in die Register der zukünftigen Poloniusse unserer kunstsinnigen Höfe gepaßt, von welchen man annehmen darf, daß sie, nach den Erfolgen ihrer Soldaten, nächstens auch das Theater im entsprechenden deutschen Sinne vorwärts führen lassen werden. Allein, trotz allem dargebotenen Schauspiele, wovon Viele behaupten, daß es in das Monströse ginge, würde bei mir am Ende doch noch zu wenig zu sehen sein; wie mir denn z. B. vorgeworfen worden ist, daß ich im zweiten Akte des „Tristan“ versäumt hätte, ein glänzendes Ballfest vor sich gehen zu lassen, während welches sich das unselige Liebespaar zur rechten Zeit in irgend ein Bosquet verloren hätte, wo dann ihre Entdeckung einen gehörig skandalösen Eindruck und alles dazu sonst noch Passende veranlaßt haben würde: statt dessen geht nun in diesem Akte fast gar nichts wie Musik vor sich, welche leider wieder so sehr Musik zu sein scheint, daß Leuten von der Organisation des Herrn W. A. Riehl darüber das Hören vergeht, was um so schlimmer ist, da ich dabei fast gar nichts zu sehen biete.

So mußte ich denn, da man sie, namentlich ihrer großen Unähnlichkeit mit „Don Juan“ wegen, auch nicht als „Opern“ passiren lassen wollte, verdrießlicher Weise mich entschließen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben; und bei diesem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, so lange ich eben mit unseren Theatern zu thun habe, welche mit Recht nichts Anderes als Opern kennen, und, man gebe ihnen ein noch so korrektes „Musikdrama“, doch wieder eine „Oper“ daraus machen. Um aus der hieraus entstehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen, gerieth ich, wie bekannt, auf den Gedanken des Bühnenfestspieles, welches ich nun mit Hilfe meiner Freunde in Bayreuth zu Stande zu bringen hoffe. Die Benennung hiervon ist mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich Gesangfeste, Turnfeste u. s. w. kannte, und mir nun recht wohl auch ein Theaterfest vorstellen durfte, bei welchem bekanntlich die Bühne mit den Vorgängen auf ihr, welche wir sehr sinnig als ein Spiel aufzufassen haben, die ersichtlichste Hauptsache ist. Wer nun diesem Bühnenfestspiele einmal beigewohnt haben wird, behält dann vielleicht auch eine Erinnerung daran, und hierbei fällt ihm wohl ebenfalls ein Name für Das-

jenige ein, was ich jetzt als namenlose künstlerische That meinen Freunden darzubieten beabsichtige.

VII.

Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.

Wenn ich, um Ihre genauere Beachtung einem Werke zuzuwenden, welches zunächst nur als die Arbeit des Musikers Ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben dürfte, diese Absicht am erfolgreichsten durch den Vortrag eines Theiles des ihm zu Grunde liegenden dramatischen Gedichtes zu erreichen hoffe, glaube ich hiermit sofort den besonderen Charakter, welchen ich meiner Arbeit beizulegen mich veranlaßt sehe, auszudrücken, sowie nicht minder diejenige Eigenschaft meines Werkes zu bezeichnen, welche mich auf eine von den Gewohnheiten unseres Operntheaters abliegende Weise der Vorführung desselben vor das Publikum zu sinnen nöthigte.

Im Betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vortheiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden.

Das Verlangen, die Oper zu der Würde des wahren Drama's zu erheben, konnte im Musiker nicht eher erwachen und sich kräftigen, als bis die großen Meister seiner Kunst das Bereich derselben in der Weise erweitert hatten, wie diese gegenwärtig als Wesen der deutschen Musik über alle Nebenbuhlerschaft siegreich zur Anerkennung gelangt ist. Durch ausgedehn-

teste Verwendung dieses Erbes unserer großen Meister auf das Drama sind wir dazu gelangt, die Musik mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wiederum zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nöthigung zu einer Motivirung durch Reflexion, gelangen kann, welche unsere großen Dichter nach abwechselnden Prinzipien aufsuchten, um schließlich über eben diese Möglichkeit durch die Mitwirkung der Musik in ein ahnungsvolles Nachsinnen zu verfallen.

Die Musik ist es nun, was uns, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Drama's ausmacht. Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu beschränken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen mußte, so ist nun dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in der Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung selbst stets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleichwie in ihrem Mutterschooße verschließt.

Somit konnte es möglich werden, dem Dialoge, bei aller ihm nun geretteten naiven Präzision, eine das ganze Drama beherrschende Ausdehnung zu geben, und dieser Gewinn ist es, was heute mir ermöglicht, ein dramatisches Gedicht, welches andererseits einzig der Möglichkeit einer vollständigen musikalischen Ausführung seine Entstehung verdankt, nackt als solches Ihnen vorzutragen, da ich es als durchaus dialogisirte Handlung demselben Urtheile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das rezitirte Schauspiel geschriebenes Stück vorzulegen gewöhnt sind.

Durch die hiermit ihm vindizirte Eigenschaft durfte ich mich zugleich für berechtigt halten, ohne Befürchtung eines Fehlgriffes mein Werk von dieser einen Seite Ihnen zunächst zu

zeigen, und, indem ich zugleich Sie auf das außerordentliche Unternehmen, welches mir zur vollständigen Vorführung desselben an das deutsche Publikum verhelfen soll, verweise, Sie von den Gründen in Kenntniß zu setzen, welche mir es wünschenswerth erscheinen ließen, nicht einer Gesellschaft von Opernfreunden, sondern einer Versammlung ernst erwägender und für eine originale Kultur des deutschen Geistes besorgter, wahrhaft Gebildeter überhaupt mein Werk wie mein Vorhaben anempfohlen zu wissen.

Bayreuth.

* *
*

Ich fasse unter der voranstehenden Überschrift all' das mich mittheilungswerth Dünkende zusammen, was auf den endlich seiner Verwirklichung sich nähernden Plan einer, unter ausnahmsweisen Umständen zu bewerkstelligenden, scenischen Aufführung meines Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" einen entscheidenden Bezug hat, und beginne demgemäß mit dem nachfolgenden Schlußberichte über die Schicksale meines Werkes und des mit ihm zusammenhängenden Planes, um hier nochmals die Aufmerksamkeit meiner Leser auf die Beachtung des Charakters, welchen ich meiner Unternehmung beigemessen zu sehen wünsche, hinzulenken.

I.

Schlußbericht über die Umstände und Schicksale,

welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.

Aus den Schlußworten der Vorrede zur Herausgabe meines Bühnenfestspieles, wie ich sie am Ende des sechsten Bandes meiner gesammelten Schriften und Dichtungen von Neuem mittheilte, erkannte der geneigte Leser zur Genüge die hoffnungslose Stimmung, welche es mir endlich eingab, so, wie ich die Dichtung als Litteraturprodukt preisgegeben hatte, nun auch im Betreff der Verwendung der fertigen Theile meiner musikalischen Komposition nicht sonderlich schonungsvoller mehr zu verfahren.

schnitt ich für eine Konzertaufführung aus meinen Partituren einige Bruchstücke zurecht, so durfte ich, ähnlich wie bei jener Herausgabe, mir wohl ebenfalls mit dem Gedanken schmeicheln, daß es ja vielleicht nicht unmöglich wäre, auch auf diesem Wege die mir nöthige Aufmerksamkeit auf mein Werk und die mit ihm verbundene Tendenz zu ziehen. In der That war es verwunderlich, diese Bruchstücke einer Musik, welche, wie keine andere nur mit dem Hinblicke auf ein großes dramatisches Ganzes entstanden war, selbst in dieser verwahrlosenden Weise mit dem lebhaftesten Beifalle vom Publikum aufgenommen zu sehen, eine Erfahrung, welche bei einiger Gerechtigkeit der Beurtheilung die bis dahin gepflegte Ansicht, daß ich mit der Konzeption meines Werkes in das Chaos der Unverständlichkeit und Unmöglichkeit verfallen sei, in auffallender Weise berichtigen hätte müssen. Immerhin blieb man aber dabei, daß es gut sei, sich mit mir nicht einzulassen.

Unter solchen Eindrücken gedieh meine Stimmung endlich so weit, daß ich mich gedrängt fühlte, etwas zu unternehmen, was mich der Atmosphäre aller Wünsche, Hoffnungen, ja Vorstellungen, und namentlich Bemühungen für mein großes Werk entheben sollte. Ich konzipirte die „Meistersinger von Nürnberg". — Noch zu geringem Theile war aber die musikalische Ausarbeitung dieses neuen Werkes vorgerückt, als der „Fürst", nach welchem ich in jenem Schlußworte das Schicksal frug, wirklich in meinen Lebensplan eintrat.

Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: Hierher! Vollende dein Werk: ich will es! —

Der ferneren Zukunft, sollte in ihr mein Werk noch fortleben, kann es nicht vorenthalten bleiben, die Umstände kennen zu lernen, welche seit jener entscheidenden Begegnung bis auf den heutigen Tag mein Werk noch verhinderten, zur vollen That zu werden. Erschien es doch, als ob nun erst, da ich mit meinem ungemeinen künstlerischen Vorhaben an den hellen Tag gestellt war, all' der Widerwille, der bisher im Verborgenen versteckt dagegen sich genährt hatte, zu seiner ganzen feindseligen Ge-

waltsamkeit sich entfesseln sollte. Wirklich mußte es dünken, als gäbe es nicht eines der Interessen, welche sowohl in unserer Presse wie in unserer Gesellschaft sich vertreten wissen, dem die Ausführung meines Werkes und des damit verbundenen Aufführungsplanes nicht in feindseligster Weise entgegenträte. Um der schamlosen Richtung, welche diese aus jeder Sphäre der Gesellschaft sich kundgebende Anfeindung nahm, und rücksichtslos den Beschützer wie den Beschützten traf, auszuweichen, mußte ich selbst es mir angelegen sein lassen, den hervorragenden, kräftigen Charakter der Unternehmung, wie er hochsinnig ihr zuerkannt war, abzuschwächen, und diese dagegen in ein Geleise überzuleiten, in welchem sie zunächst ihren die allgemeine Wuth aufreizenden Charakter zu verdecken befähigt werden sollte. Ich suchte sogar die öffentliche Aufmerksamkeit gänzlich hiervon abzulenken, indem ich einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur meiner „Meistersinger" zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens im Betreff theatralischer Aufführungen zu zeigen.

Gerade die Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, andererseits jedoch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, bestimmten mich nun aber, fortan von jedem Versuche einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fern zu halten. Der eigenthümliche Charakter des deutschen Kunstsinnes, so weit er sich im öffentlichen Geschmacke am Theater kundgiebt, muß Jeden, der hier nur das gemeinste Unterscheidungsvermögen antreffen zu können wähnt, bei einer ernsten Berührung mit ihm sofort inne werden lassen, daß seine Bemühungen um dieses Theater, sobald er hierfür die energische Willensmeinung des Publikums zu seiner Unterstützung aufsucht, gänzlich vergeblich sein müssen und nur gegen ihn aufreizen können. So blieb es mir denn auch unmöglich, über mich zu gewinnen, an den früher, im Nachgeben gegen den Sturm von mir selbst eingeleiteten, Versuchen der Aufführung einzelner Theile meines großen Werkes mich zu betheiligen. Selbst der Ausfall dieser Versuche ist mir im Näheren unberichtet geblieben, da meine Freunde erkannten, daß ich hiermit zu verschonen wäre.

Durch das hierin angedeutete Opfer ward es mir dagegen aber möglich, dem ersten Anrufe meines erhabenen Wohlthäters

an mich: vollende dein Werk! folgsam zu erwidern. Von Neuem war ich in dem schweigenden Asyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem ich dereinst in die stumme Alpenwelt blickte, als ich jenen überschwänglichen Plan entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, welche ich dießmal bis zur Vollendung bringen durfte.

Der starke treue Schutz, der jetzt über der Ausführung meines Werkes wachte, ist nun aber derselbe, der es mir auch ermöglichte, voller Hoffnung und Vertrauen den Weg zu beschreiten, der mein Werk zu der allererst entworfenen Aufführung im rechten Sinne führen soll. Denn, widersetzte sich einst eine Gesammtheit dem hochsinnigen Beschlusse des einzelnen Mächtigen, so konnte ich mich jetzt mit dem, unter dem Schutze dieses Mächtigen zur Vollendung gediehenen Werke, an eine andere Gesammtheit wenden, welcher ich es nach ihrem eigenen Willen zur Ermöglichung seiner Aufführung übergeben durfte. Hierzu schritt ich durch eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde meiner Kunst vor, welcher ich die Darlegung meines Planes, wie er in jenem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles enthalten war, vorangehen ließ, um hieran die, in dem Folgenden enthaltene, bestimmtere Bezeichnung des Charakters meiner Unternehmung, so wie der Vortheile, deren Gewinn für das deutsche Theater überhaupt ich aus ihr mir zu versprechen glauben darf, anzuknüpfen.

„Bereits deutete ich in der Mittheilung meines älteren „Planes genugsam an, daß es mir in dem besonderen Falle, in „welchem ich mich mit meinem größeren Werke befand, vorzüg„lich darauf ankam, mich einer vollständig korrekten Aufführung „desselben zu versichern, da sich mir als das Beklagenswertheste „im Betreff des heutigen Theaters herausgestellt hat, daß alle „seine der Öffentlichkeit vorgeführten Leistungen, mit vielleicht „einziger Ausnahme der niedrigsten Gattung derselben, an dem „Hauptgebrechen der Inkorrektheit leiden. Der Grund hiervon „ist verschiedentlich anderswo von mir beleuchtet worden, und „hier will ich ihn nur als in der Unoriginalität unserer thea„tralischen Leistungen liegend bezeichnen: daß unsere Theater-

„vorstellungen nur unvollkommene, oft gänzlich entstellende „Nachahmungen einer undeutschen Theaterkunst sind, kann am „wenigsten uns dadurch verdeckt werden, daß selbst unsere deut„schen Autoren für die Konzeption und den Styl ihrer Theater„arbeiten einzig in der Nachahmung des Auslandes befangen „sind. Wer nur unser Theater kennt, muß daher nothwendig „einen falschen Begriff von der theatralischen Kunst überhaupt „erhalten, welcher bei wahrhaft Gebildeten zur Geringschätzung „derselben, bei dem größeren, urtheilsloseren eigentlichen Thea„terpublikum aber zu einer Entartung des Geschmackes führt, „durch deren Rückwirkung auf den Geist des Theaters dieser „nothwendig wiederum einer immer tieferen Entsittlichung zu„getrieben wird.

„Der einzig ersprießliche Weg, unserem Theater selbst mit „der Zeit nützlich zu werden, scheint mir daher dieser zu sein, „daß Werke, welche schon ihrer Originalität wegen die höchste „Korrektheit ihrer Aufführung erfordern, um auf das Publikum „den richtigen Eindruck zu machen, zunächst diesem Theater nicht „übergeben werden dürfen, weil es die in ihnen liegende Ten„denz sich nicht anders, als durch Verstümmelung und gänzliche „Unkenntlichmachung derselben assimiliren kann. Dagegen aber „würden solche Werke auch unserem Theater dadurch förder„lich werden können, daß sie, außerhalb desselben gestellt, und „seiner verderblichen Wirksamkeit entzogen, in vollster Korrekt„heit und ungetrübter Reinheit ihm als zuvor unverständliche, „jetzt aber allseitig klar verstandene Vorbilder entgegengehalten „würden.

„Durch bloße Auferlegung kunsttendenziöser Prinzipien „kann dem deutschen Theater in keiner Weise Hilfe zugeführt „werden, da dieses, wie es nun einmal ist, zu einer Gewohnheit, „und somit zu einer Macht geworden ist. Seine Fehler liegen „in seiner ganzen Organisation begründet, welche als eine vitiose „Nachbildung des Auslandes bei uns, so gut wie die französische „Kleidermode, sich festgesetzt hat. Müssen wir uns daher für „zu schwach halten, um an seinem Bestehen rütteln zu wollen, „so haben wir hiergegen, wenn uns die Entfaltung des deutschen „Geistes in seiner Eigenthümlichkeit auch auf diesem, den öffent„lichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beeinflussenden Kunst„gebiete am Herzen liegt, eine ganz neue, von der Wirksamkeit

„jenes Theaters so weit wie möglich abliegende, Institution „in das Auge zu fassen. Die Grundzüge einer solchen mir vorzuführen, hat mir die eigene Bedrängniß eingegeben. Sie „würde, wie ich dieß bereits in jenem Vorworte bezeichnete, dem „Organismus des deutschen Wesens, welcher sich gegenwärtig „im wieder entstandenen deutschen Reiche politisch auszubilden „im Begriffe ist, ganz vorzüglich entsprechen, da die in ihr wirkenden Kräfte stets den Theilen des Ganzen angehören würden. Sie soll zunächst nichts Anderes bieten, als den „örtlich fixirten periodischen Vereinigungspunkt der „besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Übungen und Ausführungen in einem höheren deutschen „Originalstyle ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht „werden können.

„Für die Ermöglichung in diesem Sinne bewerkstelligter „theatralischer Aufführungen stütze ich mich zunächst auf die „Theilnahme, welche meine eigenen dramatischen Arbeiten beim „deutschen Publikum gefunden haben, indem ich annehme, daß „diese Theilnahme in einem erhöheten Grade meiner größten „Arbeit sich zuwenden dürfte, wenn ich erkläre, daß diese in einem „Style ausgeführt ist, dessen Berechtigung ich für jetzt nur durch „eine solche korrekte theatralische Vorführung nachzuweisen vermag, wie sie einzig in der Ausführung des von mir vorgelegten „Planes mir gewährleistet werden kann. Ich rechne hierbei mit „Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht meines „Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der „theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, daß dieser „Erfolg zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wiederkehr ähnlicher Aufführungen sich aussprechen werde, für welche „dann, in immer weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gattung dramatischer Arbeiten, stets solche Werke bestimmt sein „sollten, welche, der Originalität ihrer Konzeption und ihres „wirklich deutschen Styles wegen, auf eine besonders korrekte „theatralische Aufführung Anspruch zu erheben haben.

„Da ich auch über die heilsamen und nach jeder Seite hin „förderlichen Konsequenzen dieser Annahme, wenn sie sich glücklich bewähren sollte, an anderen Orten mich näher verbreitet „habe, will ich hier nur noch bezeichnen, in welcher Weise ich mir

„die praktische Ausführung der auf allmähliche Erweiterung be-„rechneten Unternehmung denke.

„Zunächst glaube ich einzig an die thätige Unterstützung „wirklicher Freunde meiner Kunst und Kunsttendenzen mich „wenden zu dürfen, indem ich ihnen die Darreichung ihrer Mit-„hilfe zur Erreichung meines Zweckes, einer Aufführung meines „großen Bühnenfestspieles nach meinem Sinne, anempfehle. „Diese fordere ich demnach förmlich hiermit auf, durch einfache „Anmeldung ihrer, meinem Unternehmen förderlich gewogenen „Gesinnung, sich mir namhaft machen zu wollen. Bin ich so „glücklich, auf diesem Wege zu einer genügenden Hoffnung zu „gelangen, so soll den angemeldeten Gönnern meiner Unter-„nehmung das einfache Mittel angezeigt werden, welches sie in „den Stand setzen wird, sich in einem Vereine Gleichgesinnter „zu Förderern und Beiwohnern der von mir vorzubereitenden „Aufführungen zu machen. Den Charakter einer wahrhaft na-„tionalen Unternehmung würde ich dieser auf eine freie Ver-„einigung begründeten in einem vorzüglichen Sinne auch dann „noch zusprechen zu dürfen glauben, wenn außerdeutsche Freunde „meiner Kunst sich zur Theilnahme an ihr meldeten, da ich bei „der großen Aufmerksamkeit, welche von gebildeten Ausländern „dem deutschen Kunstgeiste in dieser Richtung zugewendet wird, „anzunehmen habe, daß es eben auf die Reinheit und Ori-„ginalität der Entwickelung dieses Geistes ankomme, wenn die „von seinem wohlthätigen Einflusse auch im Auslande gehegten „Erwartungen sich erfüllen sollen, somit hier immer es gerade „Dem gilt, was uns selbst im besten nationalen Sinne so be-„sonders angelegen sein muß.

„Sollte nun diese erste Unternehmung auf der Grundlage „einer freien Vereinigung zu dem bezeichneten nächsten Zwecke „von einem glücklichen und, wie ich mir vorstelle, über meine „weiter gehende Absicht hierbei günstig belehrenden Erfolge be-„gleitet werden, so würde nun die Befestigung des einen flüch-„tigen Unternehmens zu einer wirklichen national-künstlerischen „Institution in Erwägung zu treten haben. Da ich auch über „den Charakter und die Tendenz dieser Institution, und na-„mentlich darüber, worin diese von jedem unserer stehenden „Theater sich zu unterscheiden habe, bereits näher mich verneh-„men ließ, wäre jetzt für das Erste nur zu bestätigen, daß diese

„wiederum durch eine Vereinigung aller, oder wenigstens der „besonders dotirten, deutschen Theater am zweckmäßigsten ver„wirklicht sich denken ließe. Wenn ich für die Erreichung mei„nes nächsten Zweckes hiervon gänzlich absah, so geschah dieß „aus der in mir fest begründeten Voraussicht, daß bei der jetzi„gen Tendenz dieser Theater und ihrer Leiter meine etwa an „sie ergehende Aufforderung im besten Falle zu den größten „Misverständnissen, und in Folge dieser zu einer heillosen Ver„wirrung geführt haben würde. Erst der richtige Eindruck, wel„chen ich mir von einem günstigen Ausfalle meiner Unterneh„mung erwarte, könnte auch nach dieser Seite hin die nöthige „Klarheit verbreiten; und allerdings stünde eine ersprießliche „Einwirkung der von mir gemeinten dauernden Institution auf „diese Theater nur dann zu erwarten, wenn sie von diesen end„lich selbst mit hervorgerufen und unterstützt würde.

„Hierfür aber die richtige Grundlage zu geben, dürfte „dann leicht eine ernstliche Aufgabe einer für die nationale Sitt„lichkeit in einer edlen Bedeutung besorgten Reichsbehörde wer„den. Denn gewiß ist es, daß die öffentliche Sittlichkeit sehr „wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation „beurtheilt werden kann: keine Kunst wirkt aber so mächtig auf „die Phantasie und das Gemüth eines Volkes, als die täglich „ihm öffentlich gebotene theatralische. Wollen wir einen ver„trauensvollen Zweifel daran hegen, daß die höchst bedenkliche „Wirksamkeit des Theaters in Deutschland durch den Zustand „der Sittlichkeit der Nation veranlaßt worden sei, und wollen „wir den Erfolg dieser Wirksamkeit bisher nur als einen mis„leiteten öffentlichen Geschmack anerkennen, so ist doch mit „Sicherheit zu sagen, daß eine Veredelung des Geschmackes und „der, nothwendig durch diesen beeinflußten Sitten, auf das „Energischeste durch das Theater geleitet und unterstützt werden „muß. Und auf diese Erwägungen die Leiter der Nation hin„gewiesen zu haben, würde nicht die geringste Genugthuung „sein, die aus einem glücklichen Erfolge meiner hiermit ange„kündigten Unternehmung mir erwachsen könnte.“

Glaube ich mit dem Voranstehenden auch über die Bedeutung, welche ich dem Unternehmen, zu dessen Förderung ich die Freunde meiner Kunst aufforderte, beimesse, mich klar genug ausgedrückt zu haben, so möchte ich jetzt noch den Charakter, welchen ich der zuvor von mir angesprochenen „anderen“ Gesammtheit beilege, näher bezeichnen.

Hierfür sei es mir zuvörderst gestattet, aus dem Berichte über die Schicksale meines „Nibelungenringes“*) eine Bezeichnung zu wiederholen, mit welcher ich dort meinen Entschluß, mich auch für jede fernere künstlerische Unternehmung von Paris aus wiederum Deutschland zuzuwenden, verständlich zu machen suchte. Ich sagte da: „es war gerade das Innewerden der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung seines öffentlichen Kunstwesens, welches meinen Blick von Neuem für das ihm tief zu Grunde liegende Geheimniß schärfte“. Dieses „Geheimniß“, wie es einerseits klar und wahrhaftig in mir lebte, hatte ich nun andererseits unter der Decke jener schlechten Öffentlichkeit ebenfalls aufzusuchen, um mit dem in mir deutlich lebenden es gleichmäßig an den vollen Tag zu bringen. Es ist mir zur großen, ja erlösenden Wohlthat geworden, nach verzweiflungsvollem Ausschweifen, welches mich in die seltsamsten Berührungen bringen konnte, dieses auch außer mir aufgesuchte Geheimniß als das wahre Wesen des deutschen Geistes auffinden zu dürfen. Ich hatte unter Mühseligkeiten aller Art mich zu der Erkenntniß zu bringen, daß die widerliche Erscheinung, in welcher dieser Geist der äußerlichen Beurtheilung sich bloßstellte, eben seine Entstellung war; daß er in dieser sich so übel, ja in vieler Beziehung so lächerlich ausnahm, konnte bei näherer Betrachtung als ein Zeugniß für seine ursprüngliche Tugend gelten. Die Geschichte belehrt uns darüber, um welches tief ernstlichen Gewinnes willen der Deutsche über zwei Jahrhunderte lang seine äußerliche Selbständigkeit aufopferte; daß er zwei Jahrhunderte über nur an der Unselbständigkeit seines äußeren Gebahrens, an der Unbeholfenheit, ja Lächerlichkeit seines öffentlichen Benehmens von den Nationen Europa's als „Deutscher“ erkannt wurde, gereicht ihm, im Betracht der un-

*) Am Schlusse des sechsten Bandes der gesammelten Schriften und Dichtungen.

seligen Umstände seines Weiterlebens, weniger zur Schande, als wenn er das ihm übergeworfene Zwangskleid mit einer gerade ihn unkenntlich machenden Grazie und Sicherkeit, etwa wie der Pole das der französischen Kultur, getragen hätte. Gerade aus den üblen Eigenschaften seines öffentlichen Wesens war zu schließen, daß seine wahren Eigenschaften hierbei nicht in das Spiel kamen, da sie eben nur in einer jeden Augenblick erkenntlichen Entstellung sich kundgaben. Um dieser so kläglich täuschenden Erscheinung gegenüber nicht zu verzagen, bedurfte es eines fast gleich starken Glaubens, wie ihn der Christ der Täuschung der Welterscheinung selbst gegenüber aufrecht zu erhalten hat. Dieser Glaube war es, der einen deutschen Staatsmann unserer Tage mit dem ungeheueren Muthe beseelte, das von ihm erkannte Geheimniß der politischen Kraft der Nation durch kühne Thaten aller Welt aufzudecken. Das Geheimniß, zu dessen Aufdeckung beizutragen es mich drängt, wird in dem Zeugnisse dafür bestehen, daß der nun gefürchtete Deutsche auch in seiner öffentlichen Kunst fernerhin zu achten sei.

Und wahrlich bedurfte der Glaube an die Kraft dieses Geheimnisses und an die Möglichkeit seiner Aufdeckung, kaum geringeren Muthes, als der dem Staatsmanne nöthige es war, der nur die lange gesparte Kraft einer in steter Ausbildung thätig gebliebenen Organisation genau zu ermessen hatte, um diese Kraft sich zu eigen zu machen; wogegen der Künstler gerade in der Sphäre, aus welcher, weil sie die Öffentlichkeit am wirkungsvollsten berührt, auch die bedeutendste Wirkung auf diese zu erzielen ist, den eigentlichen Inbegriff der Verwahrlosung des öffentlichen Kunstsinnes in eine fast gleich kräftige Organisation eingeschlossen findet, als Jener die männliche Wehrkraft der Nation fand.

Daß in dieser Sphäre, welche ich soeben genügend angedeutet zu haben glaube, die Verderbniß des deutschen Geistes sich nicht nur auf das ästhetische Gefühl und Urtheil, sowie die Empfänglichkeit des Gemüthes hierfür, sondern auch auf den moralischen Sinn aller an der Pflege und Ausbeutung dieser vorangehenden Verderbniß Betheiligten erstreckte, dieß war das im Kampfe hiergegen am schmerzlichsten zu Überwindende. Eine von keinem Betheiligten wahrhaft verstandene, daher um ihrer selbst willen geachtete und geliebte Kunst, muß in jede ihrer Be-

rührungen mit dem Leben der Öffentlichkeit einen Dunst von Nichtswürdigkeit verbreiten, der, je allgemeiner diese Kunst wirkt, desto weiter hin nothwendig Alles verpestet.

Wo war nun das dem meinigen entsprechende „Geheimniß", unter der bis in die Tiefen des sittlichen Bewußtseins dringenden Gewandung unserer giltigen und machtvoll organisirten Öffentlichkeit, aufzusuchen? Unmöglich dünkt es, den Staatsmann den Blick hierher werfen zu lassen. Wie frivol und lächerlich hier Alles erscheint, würden wir sofort erfahren, wenn einem unserer Parlamente darüber in Diskussion zu gerathen zumuthen wollten. Daß hier Alles so ehrlos ist, wie die deutsche Politik es vor ihrer großen Erhebung war, kann Denen kaum ersichtlich werden, welche nach den Anstrengungen mit Staatsgeschäften „in Ruh' was Gutes speisen wollen". Uns bekümmert es nur, daß die Herren dann so schlechte, unnährende Küche vorfinden; und wollen wir sie hier mit Mühe und Aufopferung heute einmal gut besorgen, so können wir doch nicht verhindern, daß sie morgen das Schlechteste mit nicht minderem Behagen, wie heute das Vortrefflichste verzehren; was uns nun wieder mit Recht verdrießt, und dazu bestimmt, ihre Küche den Sudlern zu überlassen. —

Da ich das deutsche Wesen in seinen idealen Anlagen aufzusuchen hatte, mußte mir die unmittelbar betheiligte Künstlerschaft hierfür näher stehen, als das sogenannte Publikum. Hier durfte ich von den Anlagen des eigentlichen Musikers zunächst ausgehen, und meine ermuthigende Freude daran gewinnen, daß dieser so schnell für die Erfassung des Richtigen befähigt war, sobald ihm dieß in kundiger Weise gezeigt wurde; ihm nahe stehend, wenn auch in viel verderblichere Gewohnheiten verwickelt, traf ich den musikalischen Mimen an, welcher, bei wirklicher Begabung, die wahre Sphäre seiner Kunst sofort erkennt und willig beschreitet, sobald ihm aus ihr das richtige Beispiel vorgeführt wird.

Auf diesen zuerst erkannten hoffnunggebenden Eigenschaften beruhte dann die in mir sich begründende Ansicht, daß für die vorzügliche Leistung der Künstlerschaft auch die verständnißvolle Anerkennung nicht fehlen werde; die voraussehende Annahme einer solchen höheren Befriedigung bei allen Denen zu erwecken, deren Hilfe ich zur Förderung meiner Unternehmung

bedarf, hierin bestand die weitere mir zufallende Arbeit. Sollte ich nun durch alle die Anregungen, deren ich mich sowohl durch die Aufstellung des Beispieles guter Kunstleistungen, als durch die nöthig erachtete Belehrung über mir zunächst klar gewordene Probleme befleißigte, die thätige Aufmerksamkeit eines für die Erreichung meines Zweckes genügend zahlreichen Theiles des deutschen Publikums gewonnen haben, so muß ich in diesem die neue Gesammtheit erkennen, welche ich aufzusuchen hatte. Sie würde demnach der Kern unter der Gewandung sein, den ich anzutreffen voraussetzte: nicht einer besonderen Klasse der Gesellschaft angehörend, sondern alle Ränge derselben durchdringend, wird sie in meinen Augen die thätig gewordene Empfänglichkeit des deutschen Gefühles für die originale Kundgebung des deutschen Geistes auf demjenigen Gebiete repräsentiren, welches bisher der undeutschesten Pflege zur Verwahrlosung überlassen war.

II.

Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben.

(An Freifrau Marie von Schleinitz.)

Hochverehrte Frau!

Als ich für die Patrone und Gönner meiner Unternehmung die nachfolgenden Berichte aufsetzte, fand ich mich veranlaßt, einen einzigen der mir hilfreich gewordenen Freunde beim Namen zu nennen: es war der, den uns ein früher Tod entriß; die lebenden und thätig wirkenden schloß ich meinen Berichten nur durch die charakteristische Bezeichnung ihrer Theilnehmung am Werke selbst ein. Wenn ich nun Ihnen zu allernächst die Mittheilungen, welche andererseits gerade Ihnen so Wohlbekanntes nur enthalten, vorlege, so geschieht dieß wiederum auf Antrieb des Wunsches, die lebendigste Theilnehmerin,

deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine große Unternehmung fast ausschließlich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit der innigen Verehrung genannt wird, in welcher ich für immer verharre als

Ihr dankbar ergebener Diener

Bayreuth, 1. Mai 1873. Richard Wagner.

Mit der vor einiger Zeit veröffentlichten Aufforderung an die Freunde meiner Kunst zur Betheiligung an der von mir entworfenen Unternehmung hatte ich im wahrhaftigsten Sinne eben nur an ein persönlich mir unbekanntes Allgemeines eine Frage gerichtet, deren Beantwortung ich jetzt zu meiner Belehrung abzuwarten hatte.

Nur sehr wenigen näheren Freunden theilte ich meine bestimmteren Ansichten darüber, wie der von mir angesprochenen Theilnahme eine feste Form zu geben sei, ausführlicher mit. Von diesen Freunden erfaßte der jüngste, der ungemein begabte und energische Karl Tausig, die hiermit sich darstellende Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe: mit einer vorzüglich gestellten, tief ernstlich meiner Kunst befreundeten Gönnerin entwarf er den Plan, die nöthige Anzahl Patrone meiner Unternehmung zu werben, um die für den Bau eines provisorischen Theaters, für eine vorzügliche Einrichtung der Bühne und Herstellung einer vollendet edlen Scenerie, sowie für die Entschädigung der zu den Aufführungen selbst herbeizuziehenden, ausgewählten Künstlerpersonale, unerläßlich dünkende Summe von dreimal hundert tausend Thalern durch Patronat-Antheile von je dreihundert Thalern, uns zur Verfügung stellen zu können. Kaum hatte er den Weg der von ihm sich selbst vorgezeichneten Wirksamkeit betreten, als ihn, in seinem dreißigsten Lebensjahre, ein jäher Tod uns entriß. Mein letztes Wort an ihn hatte ich seinem Grabsteine anzuvertrauen: es sei hier, als an nicht unwürdig dünkender Stelle, wiederholt.

Grabschrift für Karl Tausig.

„Reif sein zum Sterben,
„des Lebens zögernd sprießende Frucht,
„früh reif sie erwerben
„in Lenzes jäh erblühender Flucht,
„war es Dein Loos, war es Dein Wagen, —
„wir müssen Dein Loos wie Dein Wagen beklagen.“ —

Tief betroffen ward mir die zuvor an ein „Allgemeines“ gerichtete Frage, jetzt zu einer Frage an das Schicksal.

Unerschütterlich wirkte der, nun so empfindlich geschmälerte, enge Freundeskreis im Sinne des Dahingeschiedenen fort: ein Mächtigster war als Patron gewonnen, und unvermuthet zeigte sich ein thätiger Sinn minder Mächtiger, ja Unmächtiger, um durch Vergesellschaftung eine neue, wirkliche Macht für mich erstehen zu lassen. In Mannheim rief ein, bis dahin persönlich mir unbekannter, vorzüglich thatkräftiger Freund meiner Kunst und meiner Tendenzen, von gleich ernstlich gewogenen Genossen unterstützt, einen Verein zur Förderung des von nur angekündigten Unternehmens in das Leben, welcher sich fortan, allem Hohne zum Trotz, kühn den Namen: „Richard-Wagner-Verein“ beilegte. Sein Beispiel fand Nachahmung: in Wien erstand ein zweiter gleich sich benennender Verein, welchem nun bald in immer mehren deutschen Städten ähnliche Vereine sich nachbildeten. Ja, über die deutschen Grenzen hinaus, in Pest, Brüssel, London, endlich New-York gründeten sich mit gleicher Tendenz und unter dem gleichen Namen Vereine, welche mir jetzt ihre Grüße und Verheißungen zusandten.

Es dünkte mich nun an der Zeit, die nöthigen Vorbereitungen zur Ausführung meines Unternehmens zu treffen. Bereits im Frühjahr 1871 hatte ich das hierfür von mir erwählte Bayreuth still und unbemerkt für meinen Zweck in Augenschein genommen: das berühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen, war beim Gewahrwerden seiner inneren Konstruktion zwar sofort von mir aufgegeben worden; dennoch hatte die Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt selbst meinen Wünschen entsprochen, so daß ich jetzt im winterlichen Spät-

herbste desselben Jahres meinen Besuch daselbst wiederholte, dießmal aber, um mit den bürgerlichen Behörden Bayreuth's selbst in unmittelbaren Verkehr zu treten. Ich habe an dieser Stelle nicht zu wiederholen, welchen ernstlichen Dank ich den werthen, hochgeehrten Männern schulde, deren jede Erwartung übertreffendes gastliches Entgegenkommen meinem kühnen Unternehmen jetzt den heimischen Grund und Boden zuführte, auf dem es fortan mit meinem eigenen Leben gedeihen soll. Ein unvergleichlich schönes und ausgiebiges Grundstück, unweit der Stadt selbst, ward mir zu dem Zwecke der Errichtung des von mir gedachten Theaters geschenkt. Nachdem ich über die Konstruktion desselben mit einem, im Fache der inneren Einrichtung von Theatern ausgezeichnet erfahrenen und als erfindungsreich bewährten Manne mich verständigt hatte, konnten wir einem, des Theaterbaues ebenfalls kundigen Architekten den weiteren Entwurf und die Ausführung des provisorischen Gebäudes übertragen; und trotz großer Schwierigkeiten, welche die Ordnung des ganzen, so ungewohnt sich darstellenden Geschäftes mit sich führte, gelangten wir so weit, für den 22. Mai des Jahres 1872 unseren Freunden und Patronen die Grundsteinlegung des Bauwerkes anzukündigen.

Hierzu verfiel ich auf den Gedanken, den zusammenberufenen Gönnern zugleich eine möglichst vollendete Aufführung der großen neunten Symphonie unseres Beethoven, als künstlerische Entschädigung für die Bemühung ihrer Zusammenkunft in Bayreuth, zu bieten. Die einfache Aufforderung, welche ich an die vorzüglichsten Orchester, Sängerchöre, sowie an einzelne berühmte Künstler erließ, genügte, mir ein so vortreffliches Ausführungs-Personal zu gewinnen, wie es wohl kaum je zu solchem Zwecke sich vereint fand.

Es war unabweislich, in diesem ersten Gelingen ein hoch ermuthigendes Anzeichen für das spätere Gelingen der großen theatralischen Aufführungen selbst zu erkennen. Auch war die hieraus entspringende Stimmung aller Theilnehmer so vortrefflich, daß selbst die Ungunst des Wetters, welche die Vornahme des Aktes der Grundsteinlegung belästigte, die heiter erregte Laune nicht einzuschüchtern vermochte. Der in dem Grundsteine zu verschließenden Kapsel übergaben wir, außer einem Weihegruße des erhabenen Beschützers meines besten Schaffens und

Wirkens, sowie mehreren beziehungsvollen Dokumenten, einen von mir aufgezeichneten Vers:

„Hier schließ' ich ein Geheimniß ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

An die Versammlung selbst aber richtete ich die folgende Rede:

„Meine Freunde und werthen Gönner!

„Durch Sie bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie ihn „gewiß noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glauben „meiner Verheißung, den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu „gründen, und geben mir die Mittel, dieses Theater in deut„lichem Entwurfe vor Ihnen aufzurichten. Hierzu soll für das „Erste das provisorische Gebäude dienen, zu welchem wir heute „den Grundstein legen. Wenn wir uns hier zur Stelle wieder„sehen, soll Sie dieser Bau begrüßen, in dessen charakteristischer „Eigenschaft Sie sofort die Geschichte des Gedankens lesen „werden, der in ihm sich verkörpert. Sie werden eine mit dem „dürftigsten Materiale ausgeführte äußere Umschalung antreffen, „die Ihnen im glücklichsten Falle die flüchtig gezimmerten Fest„hallen zurückrufen wird, welche in deutschen Städten zu Zeiten „für Sänger- nnd ähnliche genossenschaftliche Festzusammen„künfte hergerichtet, und alsbald nach den Festtagen wieder ab„getragen wurden. Was von diesem Gebäude jedoch auf einen „dauernden Bestand berechnet ist, soll Ihnen dagegen immer „deutlicher werden, sobald Sie in sein Inneres eintreten. Auch „hier wird sich Ihnen zunächst noch ein allerdürftigstes Material, „eine völlige Schmucklosigkeit darbieten; Sie werden vielleicht „verwundert selbst die leichten Zierrathen vermissen, mit welchen „jene gewohnten Festhallen in gefälliger Weise ausgeputzt „waren. Dagegen werden Sie in den Verhältnissen und den „Anordnungen des Raumes und der Zuschauerplätze einen Ge„danken ausgedrückt finden, durch dessen Erfassung Sie sofort „in eine neue und andere Beziehung zu dem von Ihnen erwar„teten Bühnenspiele versetzt werden, als diejenige es war, in „welcher Sie bisher beim Besuche unserer Theater befangen

„waren. Soll diese Wirkung bereits rein und vollkommen sein, „so wird nun der geheimnißvolle Eintritt der Musik Sie auf „die Enthüllung und deutliche Vorführung von scenischen Bil= „dern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen Traumwelt „vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirklichkeit der „sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen kundgeben „sollen. Hier darf nichts mehr in bloßen Andeutungen eben „nur provisorisch zu Ihnen sprechen; so weit das künstlerische „Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen im scenischen, wie „im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden. —

„So mein Plan, welcher Das, was ich vorhin das auf „Dauer Berechnete unseres Gebäudes nannte, in die möglichst „vollendete Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung ab= „zielenden Theiles verlegt. Muß ich das Vertrauen in mich „setzen, die hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen „Gelingen zu führen, so fasse ich den Muth hierzu nur aus einer „Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen „ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist, und hoffe auf seine „Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in „denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in „allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hier= „für vor Allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiß, „wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald „der deutsche Meister ihnen denselben wach ruft; ich vertraue „auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, daß „sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald „der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahr= „losenden Gefallkunst zu der ächten Bewährung ihres so bedeu= „tenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler, „und darf dieß laut aussprechen an dem Tage, der eine so aus= „erwählte Schaar derselben auf meinen bloßen freundschaftlichen „Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes „um mich versammelte: wenn diese, in selbstvergessener Freude „an dem Kunstwerke, unseres großen Beethoven's Wunder= „Symphonie Ihnen heute als Festgruß zutönen, dürfen wir „Alle uns wohl sagen, daß auch das Werk, welches wir heute „gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenn= „gleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in „ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen können.

„An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen Werke „auch seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende „monumentale Gehäusung zu sichern?

„Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon „als die Errichtung des „National-Theaters in Bayreuth“. „Ich bin nicht berechtigt, diese Bezeichnung als giltig anzuer„kennen. Wo wäre die „Nation“, welche dieses Theater sich „errichtete? Als kürzlich in der französischen National-Ver„sammlung über die Staatsunterstützung der großen Pariser „Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner für die Fort„erhaltung, ja Steigerung der Subventionen sich feurig ver„wenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht „nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von „ihnen aus die Gesetze seiner Geisteskultur zu empfangen ge„wohnt sei. Wollen wir uns nun die Verlegenheit, die Ver„wirrung denken, in welche ein deutsches Parlament gerathen „würde, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln „hätte? Seine Diskussionen würden vielleicht zu der bequemen „Abfindung führen, daß unsere Theater eben keiner nationalen „Unterstützung bedürften, da die französische National-Ver„sammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte. Im „besten Falle würde unser Theater dort so behandelt werden, „wie noch vor wenigen Jahren in unseren verschiedenen Land„tagen dem deutschen Reiche es widerfahren mußte, nämlich: „als Chimäre.

„Baute sich auch vor meiner Seele der Entwurf des wahr„haften deutschen Theaters auf, so mußte ich doch sofort erken„nen, daß ich von Innen und Außen verlassen bleiben würde, „wollte ich mit diesem Entwurfe vor die Nation treten. Doch „meint Mancher wohl, was Einem nicht geglaubt werden könne, „würde vielleicht Vielen geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, „eine ungeheuere Actien-Gesellschaft zusammenzubringen, welche „einen Architekten beauftrüge, ein prachtvolles Theatergebäude „irgendwo aufzurichten, dem man dann kühn den Namen eines „deutschen Nationaltheaters“ geben dürfte, in der Meinung, es „würde darin gar bald von selbst auch eine deutsch-nationale „Theaterkunst sich herausbilden. Alle Welt ist heut' zu Tage „in dem festen Glauben an einen immerwährenden, und nament„lich in unserer Zeit äußerst wirksamen, sogenannten Fortschritt,

„ohne sich eigentlich wohl darüber klar zu sein, wohin denn „fortgeschritten werde, und was es überhaupt mit diesem „Schrei„ten" und diesem „Fort" für eine Bewandtniß habe; wogegen „Diejenigen, welche der Welt wirklich etwas Neues brachten, „nicht darüber befragt wurden, wie sie sich zu dieser fortschrei„tenden Umgebung, die ihnen nur Hindernisse und Widerstände „bereitete, verhielten. Der unverholenen Klagen hierüber, ja „der tiefen Verzweiflung unserer allergrößten Geister, in deren „Schaffen wirklich der einzige und wahre Fortschritt sich kund„gab, wollen wir an diesem Festtage nicht gedenken; wohl aber „dürften Sie Demjenigen, dem Sie heute eine so ungemeine „Auszeichnung gewähren, es gestatten, seine innige Freude dar„über kundzugeben, daß der eigenthümliche Gedanke eines Ein„zelnen schon bei seinen Lebzeiten von so zahlreichen Freunden „verstanden und förderlich erfaßt werden konnte, wie Ihre Ver„sammlung heute und hier mir dieß bezeugt.

„Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines „eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine „Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden: nur um Ihre „Mithilfe für mein Werk konnte ich Sie angehen: dieses Werk „rein und unentstellt Denjenigen vorführen zu können, die „meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit bezeigten, trotzdem sie „ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden „konnte, — dieß war mein Wunsch, den ich Ihnen ohne An„maaßung mittheilen durfte. Und nur in diesem, fast persön„lichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, „darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den „Stein legen wollen, der das ganze, uns noch so kühn vor„schwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen „tragen soll. Sei es jetzt auch bloß ein provisorisches, so wird „es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahr„hunderten alle äußere Form des deutschen Wesens eine provi„sorische war. Dieß aber ist das Wesen des deutschen Geistes, „daß er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahr„haftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und „dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch „nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigenthüm„lichkeit sich selbst angehört. So will ich diesen Stein als den „Zauberstein bezeichnen, dessen Kraft die verschlossenen Geheim-

„nisse jenes Geistes Ihnen lösen soll. Er trage jetzt nur die „sinnvolle Zurüstung, deren Hilfe wir zu jener Täuschung be= „dürfen, durch welche Sie in den wahrhaftigsten Spiegel des „Lebens blicken sollen. Doch schon jetzt ist er stark und recht „gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald es das „deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen „Besitz zu treten. Und so sei er geweiht von Ihrer Liebe, von „Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen „trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und „halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen ein= „gab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe er= „füllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; „der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen „sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, „der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen „Morgengruß zujauchzt. —“

Ich darf es für unnöthig halten, hier des Verlaufes des schönen Festes zu gedenken, dessen Sinn und Bedeutung ich in der voranstehenden Rede genügend bezeichnet zu haben glaube. Mit ihm wurde eine Unternehmung eingeleitet, welche die Verhöhnung und Verunglimpfung Derjenigen zu ertragen vermag, denen der ihr zu Grunde liegende Gedanke unverständlich bleiben mußte, wie dieß wohl von der Mehrzahl der auf dem heutigen Lebensmarkte sinnlos um die Fristung eines ephemeren Daseins in Kunst und Litteratur sich Abmühenden nicht anders zu erwarten sein kann. Wie beschwerlich der Fortgang dieser Unternehmung fallen möge, so darf ich, und es dürfen dieß nicht minder meine Freunde, hierin doch nur dieselben Beschwernisse erkennen, welche seit langen Zeiten, seit Jahrhunderten, auf der gesunden Entwickelung einer den Deutschen wahrhaft eigenthümlichen Kultur lasten. Wer den von meinem besonderen Standpunkte aus hierüber gewonnenen Aufklärungen und den Erörterungen derselben theilnahmvoll gefolgt ist, dem habe ich jetzt diese Beschwernisse nicht näher mehr zu bezeichnen. Meine Annahmen und Hoffnungen in diesem Bezuge will ich hier jedoch schließlich noch nach dem einen Begriffe zusammengefaßt darlegen, welcher jetzt unter dem Namen „Bayreuth“ wirklich bereits zur Bezeichnung eines, theils ungekannten oder mis=

verstandenen, theils voll Spannung und Vertrauen erwarteten Etwas, unserer Öffentlichkeit geläufig geworden ist.

Was nämlich unsere nicht immer sehr geistvollen Witzlinge bisher unter dem unsinnigen Begriffe einer „Zukunftsmusik“ zu ihrer Belustigung sich auftischten, das hat jetzt seine nebelhafte Gestalt verändert, und ist auf festem Grunde und Boden zu einem wirklich gemauerten „Bayreuth“ geworden. Der Nebel hat also ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt. Das „Zukunftstheater“ ist nicht mehr die „abgeschmackte Idee“, welche ich den wirklichen Hof- und Stadttheatern aufdrängen möchte, etwa um General-Musikdirektor, oder gar General-Intendant zu werden*), sondern (vielleicht aus dem Grunde, weil ich damit nirgends angekommen wäre?) scheine ich nun meine Idee einem gewissen Lokale einpflanzen zu wollen, welches jetzt als solches in Betracht zu kommen hat. Dieses ist das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth. Jedenfalls bin ich sonach nicht darauf ausgegangen, meine Unternehmung im Glanze einer reichbevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen, was mir allerdings minder schwierig gefallen wäre, als Mancher zu glauben vorgeben mag. Möge nun der Spott jener Witzigen bald an der Kleinheit des Lokales, bald an der Überschwenglichkeit des damit verbundenen Begriffes sich ergehen, immer verbleibt dem Spottbilde die Eigenschaft eines zum Lokale gewordenen Begriffes, welchen ich jetzt mit größerer Befriedigung aufnehme, als dieß mir einst mit dem sehr sinnlosen einer „Zukunftsmusik“ möglich war. Konnten diesen letzteren meine Freunde in dem Sinne der tapferen Niederländer, welche nach einem ihnen gegebenen Schimpfworte mit Stolze sich „Geusen“ nannten, zur Bezeichnung ihrer Tendenzen aufnehmen, so fasse ich nun den Namen „Bayreuth“, als von guter Vorbedeutung, willig auf, um in ihm Das vereinigt auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebenvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich mir anschließt. —

Wer, weit in der Welt umher verschlagen, an die Stätte gelangt, die er sich zur letzten Rast erwählt, beachtet genau die sich ihm aufdrängenden Anzeichen, denen er eine günstige Deu-

*) Wie dieß neuerdings der Musikhistoriker des Brockhausischen Konversationslexikons wissen will.

tung zu geben sucht. Ließ ich in den „Meistersingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkte mich nun dem erwählten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch größerem Rechte zugesprochen werden zu können. Bis hierher erstreckte sich einst der ungeheure hercynische Wald, in welchen die Römer nie vordrangen; von ihm ist jetzt noch die Benennung des „Frankenwaldes“ übrig geblieben, dessen ehemalige stellenweise Ausrodung uns in den zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod“ oder „Reut“ aufweisen, als Andenken verblieben ist. Im Betreff des Namens „Bayreuth“ giebt es zwei verschiedene Erklärungen. Hier sollen die Bayern, deren Herzogen in den ältesten Zeiten das Land vom fränkischen Könige einmal übergeben war, gereuthet und sich einen Wohnsitz angelegt haben: diese Annahme schmeichelt einem gewissen historischen Gerechtigkeitssinne, nach welchem das Land, nachdem es oft seine Herren gewechselt, an Diejenigen zurückgefallen sei, denen es einen Theil seiner ersten Kultur verdankte. Eine andere, skeptischere Erklärung giebt an, es handele sich hier einfach um den Namen einer ersten Burg, welche „beim Reuth“ angelegt wurde. Immer handelt es sich jedenfalls um das „Reuth“, die der Wildniß abgerungene, urbar gemachte Stätte; und wir werden hiermit an das „Rütli“ der Urschweiz erinnert, um dem Namen eine immer schönere und ehrwürdigere Bedeutung abzugewinnen. Das Land ward zur fränkischen Mark des deutschen Reiches gegen die fanatischen Tschechen, deren friedlichere slavische Brüder in ihm zuvor sich angesiedelt und seine Kultur in der Weise gesteigert hatten, daß noch jetzt viele der Ortsnamen zugleich das slavische und deutsche Gepräge an sich tragen; ohne ihre Eigenthümlichkeit aufopfern zu müssen, wurden hier Slaven zuerst zu Deutschen, und theilten friedlich alle Schicksale der gemeinsamen Bevölkerung. Ein gutes Zeugniß für die Eigenschaften des deutschen Geistes! Durch eine lange Herrschaft über diese Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußens, endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten. War nie der Römer hier eingedrungen, so blieb Bayreuth doch von der romanischen Kultur nicht unberührt. In der Kirche sagte es sich kräftig von Rom los; die oft zu Schutt verbrannte alte Stadt legte aber unter

prächtig gesinnten Fürsten das Gewand des französischen Geschmackes an: ein Italiener erbaute mit einem großen Opernhause eines der phantasievollsten Denkmäler des Roccocostyles. Hier florirten Ballet, Oper und Komédie. Aber der Bürgermeister von Bayreuth „affektirte", wie die hohe Dame hierüber sich ausdrückte, die zu bewillkommnende Schwester Friedrich's des Großen im ehrlichen Deutsch anzureden.

Wem träte nicht aus diesen wenigen Zügen ein Bild des deutschen Wesens und seiner Geschichte entgegen, das im vergrößerten Maaßstabe uns das ganze deutsche Reich widerzuspiegeln vermöchte? Ein rauher Grund und Boden, gedüngt von den verschiedenartigsten Völkerschichten, welche sich auf ihm lagerten, mit oft kaum verständlichen Ortsnamen, und an nichts endlich deutlich erkennbar, als durch die mit siegreicher Treue behauptete deutsche Sprache. Die römische Kirche drang ihm ihr Latein, die welsche Kultur ihr Französisch auf: der Gelehrte, der Vornehme sprach nur noch die fremde Sprache, aber der Tölpel von Bürgermeister „affektirte" immer wieder sein Deutsch. Und beim „Deutsch" verblieb es endlich doch. Ja, wie wir dieß aus näherer Betrachtung jenes Vorfalles zwischen dem Bayreuther Bürgermeister und der preußischen Prinzessin ersehen, ward hier nicht nur deutsch gesprochen, sondern man affektirte sogar sich in „gereinigtem" Deutsch auszudrücken, was der hohen Dame sehr peinlich auffallen mußte, da sie selbst in einer Begegnung mit der Kaiserin von Österreich sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialektes ihrer speziellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen konnten. Also auch der deutsche Kulturgedanke drückt sich hierin aus: offenbar nahm die gebildete Bürgerschaft von Bayreuth an der wieder erweckten Pflege der deutschen Litteratur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winkelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller, in der Weise zu folgen, daß ihr in den Produktionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbstironisirung „Jean Paul" sich nennenden, Friedrich Richter, ein weithin beachteter Beitrag zur Kultur jenes Geistes erwachsen konnte, während das thörig entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstischen Impotenz verfiel.

Wem wären aber die verwunderlichsten Gedanken fremd geblieben, als er am 22. Mai 1872 auf derselben Stelle Platz genommen, welche einst der markgräfliche Hof mit seinen Gästen, dem großen Friedrich selbst an der Spitze, erfüllte, um ein Ballet, eine italienische Oper oder eine französische Komédie sich vorführen zu lassen, und von derselben Bühne her die gewaltigen Klänge dieser wunderbaren neunten Symphonie von deutschen Musikern, aus allen Gegenden des Vaterlandes zum Feste vereinigt, sich zutragen ließ; wenn endlich von den Tribünen herab, auf welchen einst gallonirte Hoftrompeter die banale Fanfare zum Empfange der durchlauchtigen Herrschaften von Seiten eines devoten Hofstaates abgeblasen hatten, jetzt begeisterte deutsche Sänger den Versammelten zuriefen: „seid umschlungen, Millionen!", wem schwebte da nicht ein tönend belebtes Bild vor, das ihm den Triumph des deutschen Geistes unabweisbar deutlich erkennen ließ?

Es war mir vergönnt, ohne Widerspruch zu finden, unserem einleitenden Feste diese Bedeutung beilegen zu dürfen; und Allen, die es mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth", von dieser Bedeutung getragen, zu einem theuren Angedenken, zu einem ermuthigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden.

Und solchen Wahlspruches bedarf es, um im täglichen Kampfe gegen das Eindringen der Kundgebungen eines tief sich entfremdeten Geistes der deutschen Nation auszudauern.

Die Frage: „was ist Deutsch?" hat mich seit lange ernstlich eingenommen. Immer gestaltete sie mir sich neu: glaubte ich sie in der einen Form untrüglich sicher beantworten zu können, so stand sie bald wieder in ganz veränderter Gestalt vor mir, und zweifelnd blieb ich mir oft selbst die Antwort schuldig. Ein zu offener Verzweiflung getriebener Patriot, der wunderliche Arnold Ruge, glaubte schließlich aussagen zu müssen, der Deutsche sei „niederträchtig". Wer dieses schreckliche Wort einmal vernommen, dem mag es wohl in Augenblicken des sich bäumenden Unmuthes wiederkehren; und vielleicht ist es dann einem jener starken Arkane zu vergleichen, mit welchen Ärzte einen tödtlichen Krankheitsanfall zu bewältigen suchen: es läßt uns nämlich schnell inne werden, daß wir ja selbst der „Deutsche" sind, der vor seinem eigenen entarteten Wesen zurückschreckt;

dieser gewahrt, daß nur ihm diese Entartung, als solche, erkennbar ist, und was Anderes bietet ihm die Möglichkeit dieser Erkenntniß, als das unerschütterlich feste Bewußtsein von seiner wahren eigenen Art? Nur kann ihn jetzt kein Trug mehr täuschen; er vermag nicht mehr wohlgefällig sich zu belügen, und mit einem Anscheine sich zu schmeicheln, der alle Kraft für ihn verloren hat. An keiner lebensgiltigen Realität, an keiner wirkenden Form des Daseins kann er das Deutschsein erkennen, außer da, wo es sich in dieser Form eben schlecht, oft wirklich empörend ausnimmt. Selbst seine Sprache, dieses einzige heilige, durch die größten Geister ihm mühsam erhaltene und neugeschenkte Erbe seines Stammes, sieht er stumpfsinnig dem Verderbnisse durch öffentlichen Misbrauch preisgegeben: er gewahrt wie sich fast Alles dazu vorbereitet, das prahlende Wort des Präsidenten der nordamerikanischen Staaten wahr zu machen, daß nämlich bald auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch gesprochen werden würde, — worunter, bei näherer Betrachtung der Sache, doch lediglich nur ein aus allen Ingredienzen gemischter Universal-Jargan gemeint sein kann, zu welchem der heutige Deutsche sich allerdings schmeicheln darf einen recht hübschen Beitrag bereits geliefert zu haben.

Wer zur Zeit auch von diesen jammervollen Gedanken tief gepeinigt war, vernahm wohl eine unwiderstehlich ihn erfüllende Verheißung, als er an jenem Tage, eben in diesem wunderlichem Roccoco-Saale des Bayreuther Opernhauses, das: „seid umschlungen, Millionen!“ sich zurufen hörte, und er empfand vielleicht, daß das Wort des Generals Grant sich in anderer Weise erfüllen könnte, als es dem ehrenwerthen Amerikaner vorschweben mochte.

Doch ging es nun wohl auch Jedem auf, daß das erlösende deutsche Wort, im Sinne des großen Meisters der Töne, eine andere Stätte, als die des italienisch-französischen Opernsaales, zur Gewandung erhalten müsse, um zur That des fest sich zeichnenden Bildes zu werden. Und deßhalb legten wir heute den Grundstein zu einem Gebäude, mit dessen Eigenthümlichkeit ich schließlich meinen Leser vertraut zu machen suchen will, um ihm an dieser besonderen Beschaffenheit schon jetzt das Beispiel zu kennzeichnen, welches meiner Sehnsucht darnach, dem deutschen Geiste eine ihm entsprechende, angehörige Stätte zu bereiten, aufgegangen ist.

Wenn ich jetzt noch den Plan des im Aufbau begriffenen Festtheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmäßiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerst von mir gefühlte Nöthigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester, unsichtbar zu machen, zurückgreife; denn aus dieser einen Nöthigung ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes unseres neu-europäischen Theaters hervor. Meine Gedanken über die Unsichtbarmachung des Orchesters kennen meine Leser bereits aus einigen näheren Darlegungen derselben in meinen vorangehenden Abhandlungen, und ich hoffe, daß ein seitdem von ihnen gemachter Besuch einer heutigen Opernaufführung, sollten sie dieß nicht schon früher von selbst empfunden haben, sie von der Richtigkeit meines Gefühles in der Beurtheilung der widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung überzeugt hat. Habe ich in meiner Schrift über Beethoven den Grund davon erklären können, aus welchem uns schließlich, durch die Gewalt der Umstimmung des ganzen Sensitoriums bei hinreißenden Aufführungen idealer Musikwerke, der gerügte Übelstand, wie durch Neutralisation des Sehens, unmerklich gemacht werden kann, so handelt es sich dagegen bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung jeder dazwischenliegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann.

Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte: hiermit war sofort entschieden, daß die Plätze der Zuschauer nur in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen bestehen konnten, deren schließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das scenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten mußte. Daß ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer, sogleich an den Seitenwänden beginnenden, Erhöhung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperren gewesen wäre. Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des

antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach den beiden Seiten weit sich vorstreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem, sogar überschrittenen Halbkreise ward, nicht die Rede sein, weil nicht mehr der von ihm großentheils umschlossene Chor in der Orchestra, sondern der, den griechischen Zuschauern nur in einer hervorspringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Scene das zur deutlichen Übersicht dazubietende Objekt ausmacht.

Demnach waren wir gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäß die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mußten. Von dieser aus hatte nun das Proscenium alle weitere Anordnung zu bestimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde nothwendig zum maaßgebenden Ausgangspunkte dieser Anordnung. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden, leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den „mystischen Abgrund", weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinter liegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den scenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Scene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Der Erfolg dieser Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unvergleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältnisses des Zuschauers zu dem scenischen Bilde eine Vorstellung zu geben. Jener befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem „Theatron", d. h. einem Raume, der für nichts Anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwi-

schen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittelung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mystischen Abgrunde" geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschooße Gaia's entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird*).

Eine Schwierigkeit entstand im Betreff der den Seitenwänden des Zuschauerraumes zu gebenden Bedeutung: da sie durch keine Logenräume mehr unterbrochen waren, boten sie kahle Flächen, welche mit den aufsteigenden Reihen der Sitzplätze in keine sinnige Übereinstimmung zu bringen waren. Der berühmte Architekt, welchem zuerst die Aufgabe zuertheilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wußte sich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architekto-

*) Über das beleidigend freche Hervortreten des scenischen Bildes bis zur Betastbarkeit durch den Zuschauer, habe ich mich kürzlich bei Gelegenheit eines Einblickes in das heutige deutsche Opernwesen ausgesprochen; ich habe dem dort Gesagten hier noch hinzuzufügen, daß ich mit wahrer Genugthuung bemerkte, wie der gleiche Übelstand bereits von einem Theatererbauer, aber meiner Kenntniß nach auch nur von diesem einzigen, nämlich demjenigen des Schauspielhauses in Mannheim gefühlt, und, so weit dieß im heutigen Theater möglich war, dadurch ihm abgeholfen worden ist, daß die Prosceniumlogen verbannt waren, und dafür wirklich ein in den Seiten vertiefter leerer Raum zwischen einem davorstehenden zweiten Proscenium die Isolirung des scenischen Bildes vorbereitete. Leider blieb in diesem Raume das Orchester aber sichtbar, und die aufgethürmten Logenränge ragten fortwährend hart an das Proscenium heran, wodurch die gute Wirkung aufgehoben wurde, und nur der vortreffliche Gedanke des Baumeisters zu erkennen übrig blieb. Von einem gleich richtigen Gefühle bestimmt, ließ der kunstsinnige Intendant des Dessauer Hoftheaters das Proscenium meistens nur matt beleuchten, um hierdurch das scenische Bild wie durch eine Schatten-Umrahmung, zurückzudrängen, was außerdem das Gute hatte, daß die im äußersten Vordergrunde sich undeutlich beleuchtet findenden Darsteller im hell hervortretenden tieferen Bühnenraume sich aufzuhalten vorzogen.

nischen Ornamentik im edelsten Renaissance-Styl so vorzüglich zu helfen, daß uns die Flächen verschwanden und sich in eine fesselnde Augenweide verwandelten. Da wir für das provisorische Festtheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er nur durch ein kostbares edles Material Bedeutung erhält, entsagen mußten, drang sich uns überhaupt die Frage, was mit diesen, dem eigentlichen Zuschauerraume unentsprechenden Seitenwänden anzufangen sei, von Neuem auf. Ein Blick auf den ersten der im Anhange mitgetheilten Pläne, zeigt uns ein der Bühne zu sich verengendes Oblong des wirklich benutzten Raumes für die Zuschauer, begrenzt von zwei Seitenwänden, welche mit ihrem, dem Gebäude als solchem unerläßlichen, geraden Laufe dem Proscenium sich in der Weise zuwenden, daß dadurch eine sich erweiternde unschöne Winkelecke entsteht, deren Raum andererseits für die Bequemlichkeit der auf Stufen zu ihren Sitzen sich wendenden Zuschauer durchaus zweckmäßig zu verwenden war. Um die hierdurch zugleich vor dem Proscenium zu beiden Seiten sich bildende, störende und die Wirkung des Ganzen belästigende Fläche möglichst unschädlich zu machen, war mein jetziger erfindungsreicher Berather bereits auf den Gedanken gekommen, ein nochmals vorgerücktes und erweitertes drittes Proscenium einzuschalten. Von der Vortrefflichkeit dieses Gedankens erfaßt, gingen wir aber bald noch weiter, und mußten finden, daß wir der ganzen Idee der perspektivisch nach der Bühne zu sich verkürzenden Breite des Zuschauerraumes nur dann vollkommen entsprechen würden, wenn wir die Wiederholung des von der Bühne aus sich erweiternden Prosceniums auf dessen ganzen Raum, bis zu seinem Abschlusse durch die ihn krönende Gallerie, ausdehnten, und somit das Publikum, auf jedem von ihm eingenommenen Platze, in die proscenische Perspektive selbst einfügten. Es ward hierzu eine dem Ausgangsproscenium entsprechende, nach oben sich erweiternde Säulenordnung als Begrenzung der Sitzreihen entworfen, welche über die dahinter liegenden geraden Seitenwände täuschte, und zwischen welcher die nöthigen Stufentreppen und Zugänge sich zweckmäßig verbargen. Wir gelangten somit zur schließlichen Feststellung des Planes der inneren Einrichtung, wie sie in den beigegebenen Plänen aufgezeichnet ist. —

Da uns nur die Einrichtung eines provisorischen Theaters aufgegeben war, wir somit die der Idee entsprechende

Zweckmäßigkeit der inneren Einrichtung desselben einzig im Auge zu behalten hatten, durfte es uns als eine, unsere Unternehmung für jetzt einzig ermöglichende Erleichterung erscheinen, daß die äußere Gestalt des ganzen Theaterbaues, wie sie die innere Zweckmäßigkeit auch im Sinne der architektonischen Schönheit darzustellen hätte, nicht in das Gebiet der uns zur Aufgabe gestellten Erfindung zu rechnen war. Wäre uns selbst ein edleres Material, als dieß hier der Kostenanschlag gestattete, im Sinne der Errichtung eines monumentalen Ziergebäudes zur Verfügung gestellt gewesen, so würden wir doch gerade vor unserer Aufgabe zurückgeschrocken sein, und hätten uns nach einer Hilfe umsehen müssen, die wir mit Sicherheit so schnell kaum wohl irgendwo angetroffen haben würden. Es stellte sich hier uns nämlich die neueste, eigenthümlichste und deßhalb, weil sie noch nie versucht werden konnte, schwierigste Aufgabe für den Architekten der Gegenwart (oder der Zukunft?) dar. Gerade die spärlich uns zugemessenen Mittel wiesen uns darauf hin, für unseren Bau nur das rein Zweckmäßige und für die Erreichung der Absicht Nöthige zur Ausführung zu bringen: Zweck und Absicht lagen hier aber einzig in dem Verhältnisse des inneren Zuschauerraumes zu einer Bühne, welche in den größten Dimensionen zur Herrichtung einer vollendeten Scenerie bestimmt war. Eine solche Bühne hat den dreifachen Raum ihrer wirklichen, dem Zuschauer einzig zugewendeten Höhe nöthig, da der auf ihr dargestellte scenische Komplex sowohl nach unten versenkt, als nach oben aufgezogen werden können muß. Über dem eigentlichen Parterre bedarf die Bühne daher ihrer doppelten Höhe, während für den Zuschauerraum nur die einmalige Höhe nöthig ist. Wenn bloß diesem Zweckmäßigkeitsbedürfnisse nachgegeben wird, entsteht somit ein Konglomerat von zwei an einander gehefteten Gebäuden von verschiedenartigster Form und Größe. Um den hieraus sich ergebenden Abstand der beiden Gebäude möglichst zu verdecken, haben bei neueren Theaterbauten die Architekten es sich meistens angelegen sein lassen, auch den Zuschauerraum bedeutend aufsteigen zu lassen, außerdem aber auf diesem noch leere Räume zu konstruiren, welche zu Malerböden oder auch Verwaltungslokalitäten freigestellt, ihrer großen Unbequemlichkeit wegen aber selten zur Benutzung gezogen wurden. Immer noch war man hierbei durch die im Zuschauerraume bis

zu beliebiger, ja oft unmäßiger Höhe aufsteigenden Logenränge unterstützt, deren oberste sich sogar bis weit über die Höhe der Bühne hinaus verlieren konnten, da man sie nur den ärmeren Klassen der Bevölkerung anbot, welchen die Beschwerde der dunstigen Vogelperspektive, aus welcher sie die Vorgänge im Parterre zu betrachten hatten, ohne Bedenken zugemuthet wurde. Allein diese Ränge fallen in unserem Theater hinweg, und kein architektonisches Bedürfniß kann uns bestimmen, über lange Wände den Blick nach oben zu richten, wie dieß im christlichen Dome allerdings der Fall ist.

Die Opernhäuser der älteren Zeit wurden nach der Annahme der Nichtunterbrechung der Höhengrenze des Gebäudes, somit in der Form langer Kästen konstruirt, davon wir ein naives Exemplar am königlichen Opernhause in Berlin vor uns haben. Der Architekt hatte hierbei einzig eine Façade für den, dem Eingange zugewendeten, schmalen Theil des Gebäudes zu besorgen, welches seiner Länge nach man dagegen gern zwischen die Häuser einer Straße einbaute, um sie so dem Anblicke gänzlich zu entziehen.

Ich glaube nun, daß wir, mit der Aufgabe der Errichtung eines äußerlich kunstlos, auf einen hochgelegenen freien Raum zu stellenden provisorischen Theatergebäudes, dadurch, daß wir hierbei ganz naiv und ganz nach reiner Nothdurft verfuhren, zugleich zu der deutlichen Aufstellung des Problemes selbst gelangten. Nackt und bestimmt liegt dieses jetzt vor uns, und belehrt uns, gewissermaaßen handgreiflich, darüber, was unter einem Theatergebäude zu verstehen ist, wenn es auch äußerlich ausdrücken soll, welchem (gewiß nicht gemeinen, sondern durchaus idealen) Zwecke es zu entsprechen hat. Dieses Gebäude stellt somit in seinem Hauptheile den unendlich komplizirten technischen Apparat zu scenischen Aufführungen von möglichster Vollendung dar: ein Zugang zu diesem Gebäude enthält dagegen einen, gleichsam nur übermauerten Vorhof, in welchem sich Diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die scenische Aufführung zum Schauspiel werden soll.

Uns ist es, als ob, wenn diese einfache Bestimmung, wie wir sie nothgedrungen mit schlichtester Deutlichkeit in unserem Gebäude aussprechen mußten, ohne alles Voreingenommensein durch Bauwerke von ganz anderer Bestimmung wie Paläste,

Museen und Kirchen es sind, festgehalten und zum unverkünstelten Ausdrucke gebracht wird, dem Genius der deutschen Baukunst eine nicht unwürdige, ja vielleicht ihm wahrhaft einzig eigenthümliche Aufgabe zur Lösung übergeben sei. Glaubt man dagegen, um der ewig unerläßlich dünkenden Hauptfaçade wegen, den Hauptzweck des Theaters durch Flügelanbaue, etwa für Bälle, Konzerte u. dgl. verdecken zu müssen, so werden wir aber wohl immer auch in dem Banne der hierfür üblichen, unoriginalen Ornamentik verbleiben; unseren Skulptoren und Bildhauern werden dann immer wieder die Motive der Renaissance mit uns nichts sagenden, unverständlichen Figuren und Zierrathen einzig einfallen, und — schließlich wird in einem solchen Theater es dann gerade wieder so hergehen, wie es eben im Operntheater der „Jetztzeit" der Fall ist; weßhalb denn auch jetzt schon meistens die Frage an mich gerichtet wird, warum mir denn durchaus ein besonderes Theater noththue.

Wer mich jedoch auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, daß selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem ich mein Kunstwerk, wie die Stätte seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und daß somit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht verlorenen Sinn habe. —

Schließlich dürften wir aber, von den hierdurch angeregten Betrachtungen aus, einen noch weiteren Blick auf das dem deutschen Wesen überhaupt Nothtuende werfen, sobald wir es in die Bahn einer originalen, von falsch verstandenen und übel angewendeten fremden Motiven unbeirrten Entwickelung geleitet wünschen.

Es ist vielen Verständigen aufgefallen, daß die kürzlich gewonnenen ungeheueren Erfolge der deutschen Politik nicht das Geringste dazu vermochten, den Sinn und den Geschmack der Deutschen von einem blöden Bedürfnisse der Nachahmung des ausländischen Wesens abzulenken, und dagegen das Verlangen nach einer Ausbildung der uns verbliebenen Anlagen zu einer dem Deutschen eigenthümlichen Kultur anzuregen. Mit Mühe und Noth erwehrt sich unser großer deutscher Staatsmann der Anmaaßungen des römischen Geistes auf dem kirchlichen Gebiete; allseitig ganz unbeachtet bleiben die fortgesetzten Anmaaßungen

des französischen Geistes im Betreff der Leitung und Bestimmung unseres Geschmackes und der von diesem wiederum beeinflußten Sitten. Einer Pariser Dirne fällt es ein, ihrem Hute eine gewisse extravagante Form zu geben, so genügt dieß, um alle deutschen Frauen unter denselben Hut zu bringen; oder ein glücklicher Börsenspekulant gewinnt über Nacht eine Million, und sofort läßt er sich eine Villa im St. Germain-Style bauen, zu welcher der Architekt die gehörige Façade in Bereitschaft hält. Bei den hierüber angestellten Betrachtungen kommt uns dann wohl der Gedanke an, es gehe dem Deutschen zu gut, und erst eine ihn überkommende große Noth werde ihn bestimmen können, zu der ihm einzig wohl anstehenden Einfachheit zurückzukehren, welche ihm durch die Erkennung seines wahrhaften, innigen Bedürfnisses verständlich werden dürfte.

Indem wir jetzt diesen, auf die Breite des Lebens einer Nation hinleitenden Gedanken, eben nur angedeutet lassen, sei es uns jedoch gestattet, ihn für die zuvor angeregte Betrachtung auf dem Gebiete einer idealen Noth festzuhalten. Das Charakteristische der Ausbildung unseres Planes für das besprochene Theatergebäude bestand darin, daß wir, um einem durchaus idealen Bedürfnisse zu entsprechen, die uns überkommenen Anordnungen des inneren Raumes Stück für Stück als ungeeignet und deßhalb unbrauchbar entfernen mußten, dafür nun aber eine neue Anordnung bestimmten, für welche wir, nach innen wie nach außen, ebenfalls keine der überkommenen Ornamente zu verwenden wissen, so daß wir unser Gebäude für jetzt in der naivsten Einfachheit eines Nothbaues erscheinen lassen müssen. Auf die erfinderische Kraft der Noth im Allgemeinen, hier aber der idealen Noth eines schönen Bedürfnisses, uns verlassend, verhoffen wir, gerade vermöge der durch unser Problem gegebenen Anregung, zur Auffindung eines deutschen Baustyles hingeleitet zu haben, welcher sich gewiß nicht unwürdig zuerst an einem der deutschen Kunst, und zwar der Kunst in ihrer populärsten nationalen Kundgebung durch das Drama, geweiheten Bauwerke, als von anderen Baustylen sich merklich unterscheidend und eigenthümlich zeigen könnte. Bis zur Ausbildung einer monumentalen architektonischen Ornamentik, welche etwa mit dem der Renaissance oder des Roccoco in Reichthum und Mannigfaltigkeit wetteifern sollte, hat es hierbei gemächlich Zeit;

nichts braucht übereilt zu werden, da wir sehr wahrscheinlich reifliche Muße zum Abwarten haben, bis das „Reich" sich zur Theilnahme an unserem Werke entschließt. Somit rage unser provisorischer, wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau, für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein, welcher es darüber nachzusinnen gebe, worüber Diejenigen sich klar geworden waren, deren Theilnahme, Bemühung und Aufopferung es seine Errichtung verdankt.

Dort stehe es, auf dem lieblichen Hügel bei **Bayreuth**.

Gegenüberstellung der Seitenzahlen der ersten und zweiten Auflage des neunten Bandes.

(Die angegebenen Seitenzahlen der ersten Auflage entsprechen den bez. Seitenanfängen.)

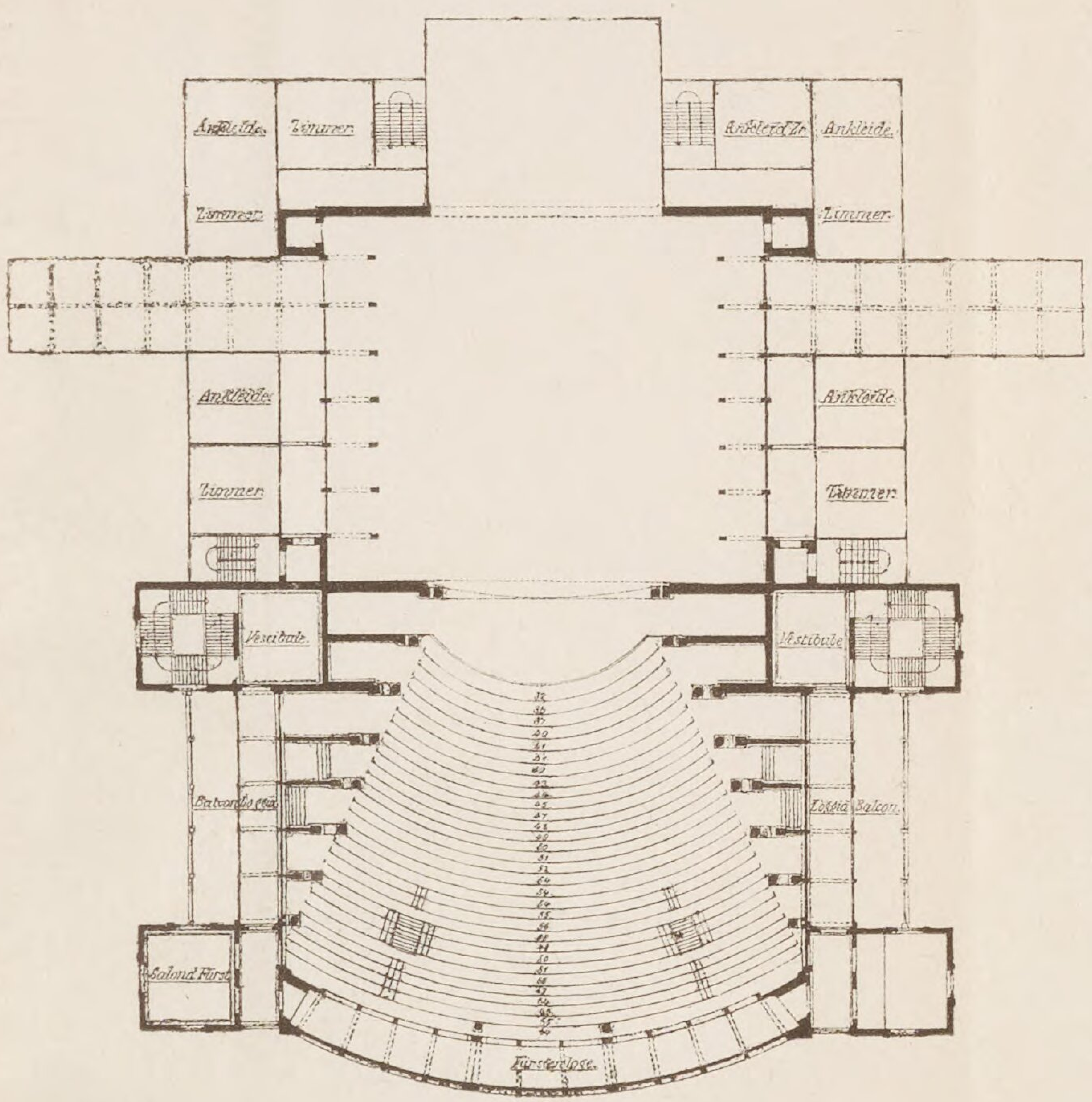
I.	II.	I.	II.	I.	II.	I.	II.	I.	II.	I.	II.
I.	I.	25.	18.	53.	42.	81.	63.	109.	88.	137.	113.
II.	II.	26.	19.	54.	43.	82.	64.	110.	89.	138.	114.
III.	III.	27.	20.	55.	43.	83.	65.	111.	90.	139.	115.
IV.	IV.	28.	21.	56.	44.	84.	66.	112.	91.	140.	116.
1.	1.	29.	22.	57.	45.	85.	67.	113.	92.	141.	117.
2.	1.	30.	23.	58.	46.	86.	68.	114.	93.	142.	118.
3.	2.	31.	23.	59.	47.	87.	69.	115.	94.	143.	118.
4.	2.	32.	24.	60.	48.	88.	69.	116.	95.	144.	119.
5.	3.	33.	25.	61.	49.	89.	70.	117.	95.	145.	120.
6.	3.	34.	26.	62.	50.	90.	71.	118.	96.	146.	121.
7.	3.	35.	27.	63.	51.	91.	72.	119.	97.	147.	122.
8.	4.	36.	28.	64.	52.	92.	73.	120.	98.	148.	123.
9.	5.	37.	29.	65.	52.	93.	74.	121.	99.	149.	124.
10.	5.	38.	30.	66.	53.	94.	75.	122.	101.	150.	125.
11.	6.	39.	31.	67.	54.	95.	76.	123.	101.	151.	126.
12.	7.	40.	31.	68.	55.	96.	77.	124.	102.	152.	126.
13.	7.	41.	32.	69.	56.	97.	78.	125.	102.	153.	127.
14.	8.	42.	33.	70.	57.	98.	78.	126.	103.	154.	127.
15.	9.	43.	34.	71.	58.	99.	79.	127.	104.	155.	127.
16.	10.	44.	35.	72.	59.	100.	80.	128.	105.	156.	128.
17.	11.	45.	36.	73.	60.	101.	81.	129.	106.	157.	129.
18.	12.	46.	37.	74.	60.	102.	82.	130.	107.	158.	129.
19.	13.	47.	38.	75.	61.	103.	83.	131.	108.	159.	130.
20.	13.	48.	39.	76.	61.	104.	84.	132.	109.	160.	131.
21.	14.	49.	39.	77.	61.	105.	85.	133.	110.	161.	132.
22.	15.	50.	40.	78.	61.	106.	86.	134.	110.	162.	133.
23.	16.	51.	42.	79.	62.	107.	87.	135.	111.	163.	134.
24.	17.	52.	42.	80.	62.	108.	87.	136.	112.	164.	135.

I.	II.	I.	II.	I.	II.	I.	II.	I.	II.	I.	II.
165.	136.	206.	170.	247.	206.	288.	241.	329.	277.	369.	311.
166.	136.	207.	171.	248.	207.	289.	242.	330.	278.	370.	311.
167.	137.	208.	172.	249.	208.	290.	243.	331.	279.	371.	311.
168.	138.	209.	172.	250.	209.	291.	244.	332.	279.	372.	312.
169.	139.	210.	173.	251.	210.	292.	245.	333.	280.	373.	313.
170.	140.	211.	174.	252.	210.	293.	246.	334.	281.	374.	314.
171.	141.	212.	175.	253.	211.	294.	247.	335.	282.	375.	314.
172.	142.	213.	176.	254.	212.	295.	248.	336.	283.	376.	315.
173.	143.	214.	177.	255.	213.	296.	249.	337.	284.	377.	316.
174.	144.	215.	178.	256.	214.	297.	250.	338.	285.	378.	317.
175.	144.	216.	179.	257.	215.	298.	251.	339.	286.	379.	318.
176.	145.	217.	180.	258.	216.	299.	252.	340.	287.	380.	319.
177.	146.	218.	180.	259.	217.	300.	253.	341.	287.	381.	320.
178.	147.	219.	181.	260.	217.	301.	254.	342.	288.	382.	321.
179.	148.	220.	182.	261.	218.	302.	255.	343.	289.	383.	322.
180.	149.	221.	183.	262.	219.	303.	256.	344.	290.	384.	322.
181.	150.	222.	184.	263.	220.	304.	256.	345.	291.	385.	323.
182.	151.	223.	185.	264.	221.	305.	258.	346.	291.	386.	323.
183.	152.	224.	186.	265.	222.	306.	258.	347.	292.	387.	324.
184.	153.	225.	187.	266.	223.	307.	258.	348.	293.	388.	325.
185.	154.	226.	188.	267.	224.	308.	259.	349.	294.	389.	326.
186.	154.	227.	188.	268.	224.	309.	259.	350.	295	390.	327.
187.	155.	228.	189.	269.	225.	310.	260.	351.	295.	391.	328.
188.	156.	229.	190.	270.	226.	311.	261.	352.	296.	392.	329.
189.	157.	230.	191.	271.	227.	312.	262.	353.	297.	393.	330.
190.	157.	231.	192.	272.	228.	313.	263.	354.	298.	394.	331.
191.	157.	232.	193.	273.	229.	314.	264.	355.	299.	395.	331.
192.	157.	233.	194.	274.	230.	315.	264.	356.	300.	396.	332.
193.	158.	234.	195.	275.	231.	316.	265.	357.	301.	397.	333.
194.	159.	235.	195.	276.	231.	317.	266.	358.	301.	398.	334.
195.	160.	236.	196.	277.	231.	318.	267.	359.	302.	399.	335.
196.	161.	237.	197.	278.	232.	319.	268.	360.	302.	400.	336.
197.	162.	238.	198.	279.	232.	320.	269.	361.	303.	401.	337.
198.	163.	239.	199.	280.	233.	321.	270.	362.	304.	402.	337.
199.	164.	240.	200.	281.	234.	322.	271.	363.	305.	403.	338.
200.	165.	241.	201.	282.	235.	323.	272.	364.	306.	404.	339.
201.	165.	242.	202.	283.	236.	324.	272.	365.	307.	405.	340.
202.	166.	243.	203.	284.	237.	325.	273.	366.	308.	406.	341.
203.	167.	244.	204.	285.	238.	326.	274.	367.	308.	407.	342.
204.	168.	245.	204.	286.	239.	327.	275.	368.	309.	408.	343.
205.	169.	246.	205.	287.	240.	328.	276.				

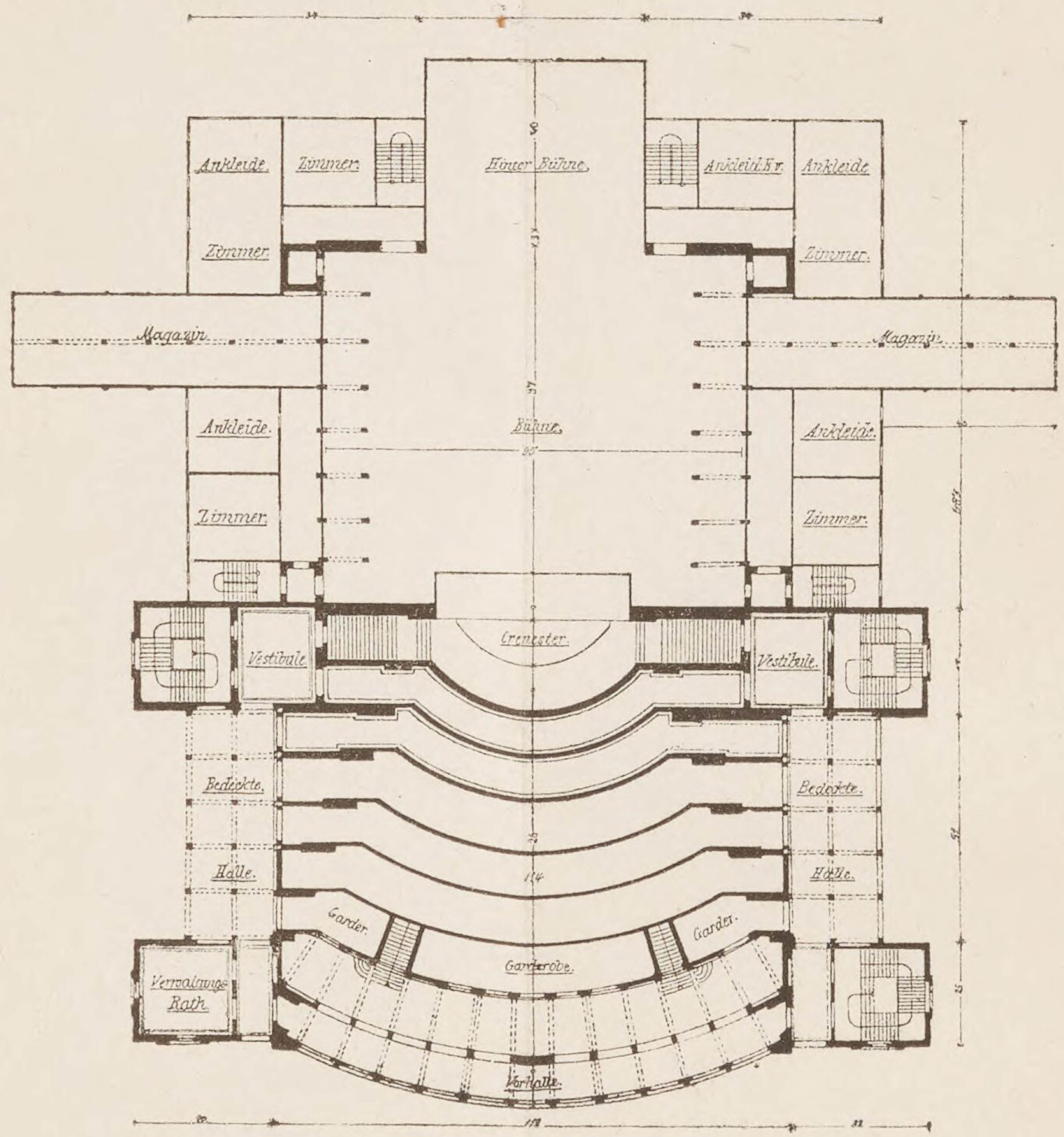
Druck von C. G. Röder in Leipzig.

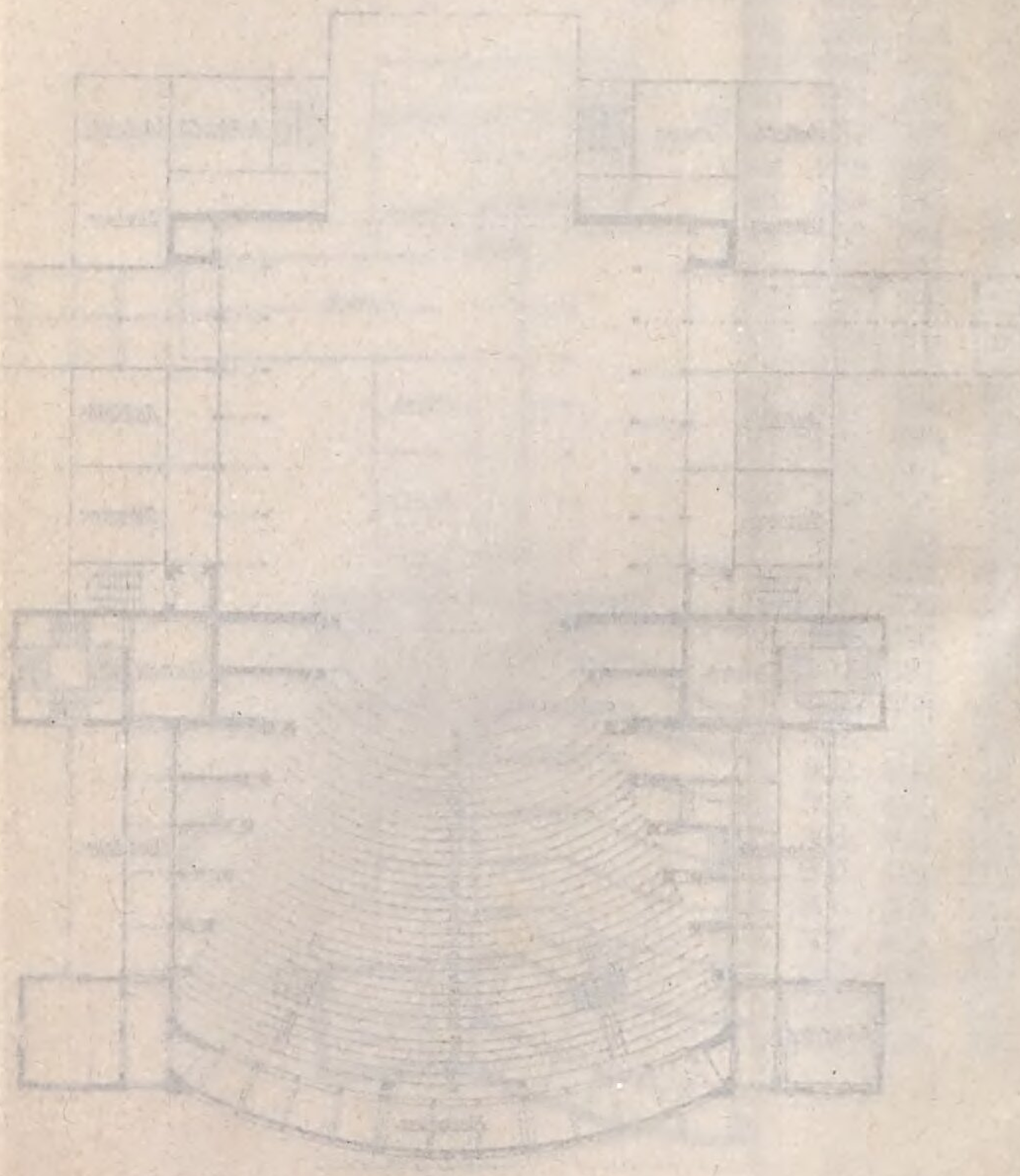
Tafel 1.

Etage.

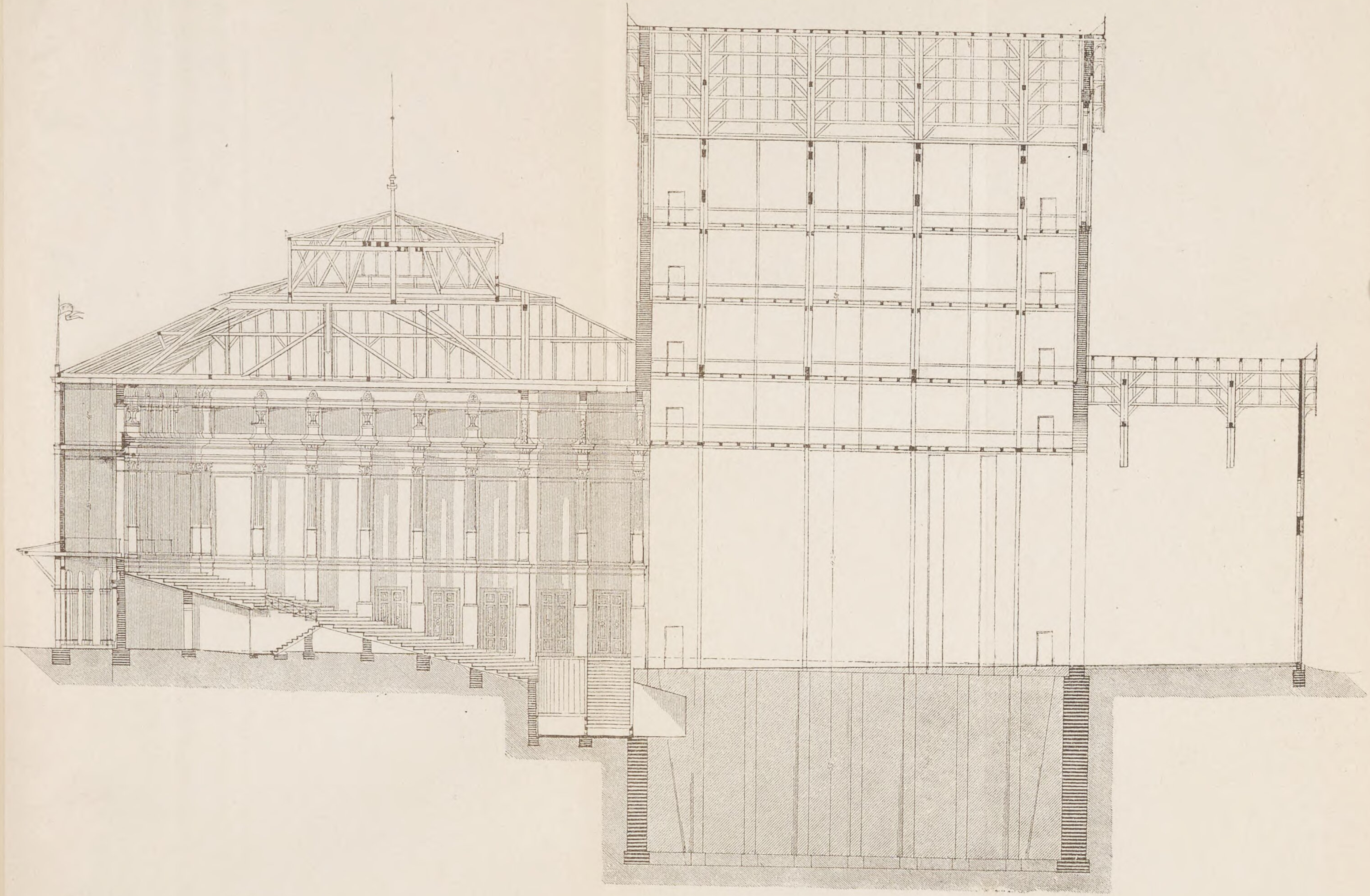


Parterre.

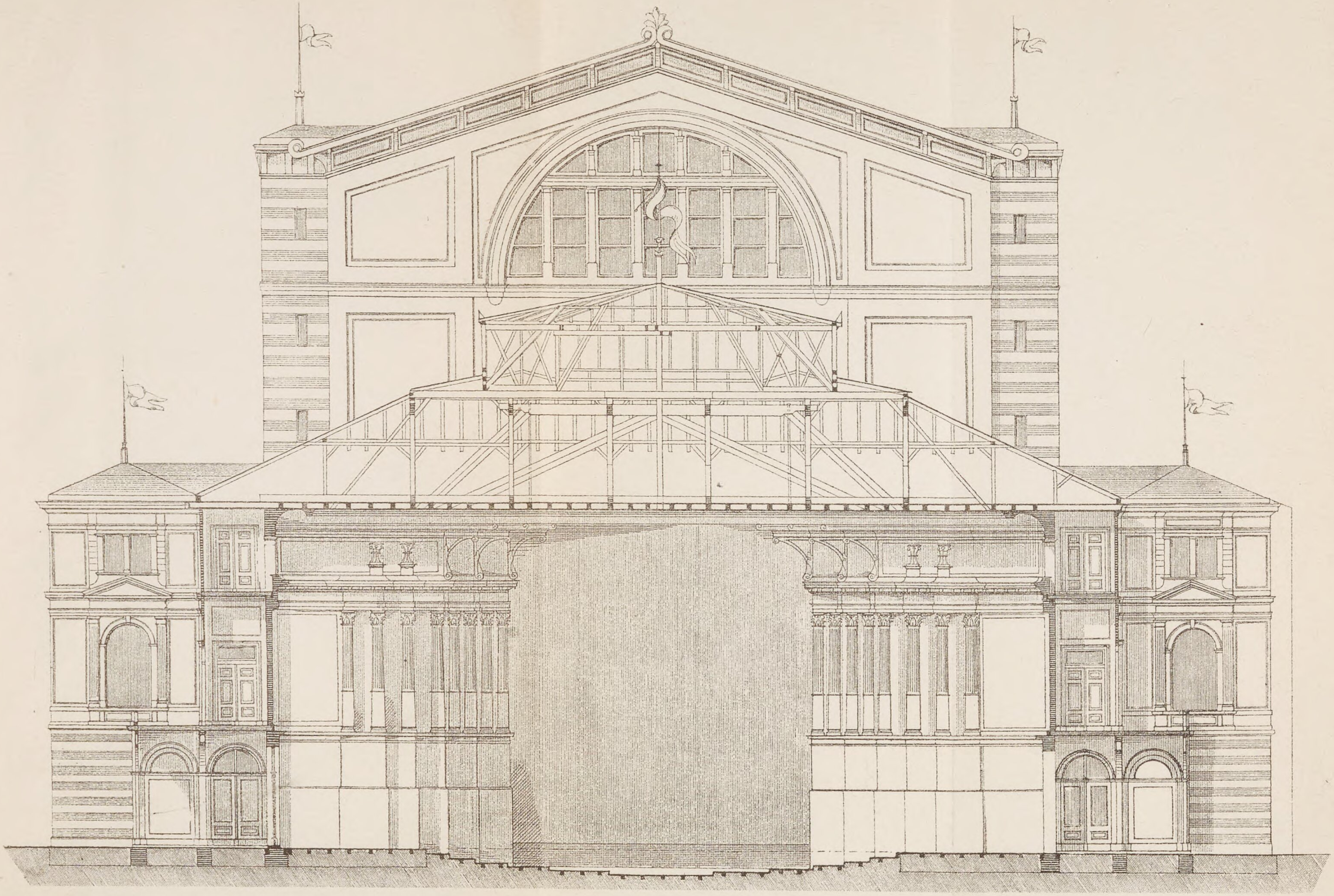




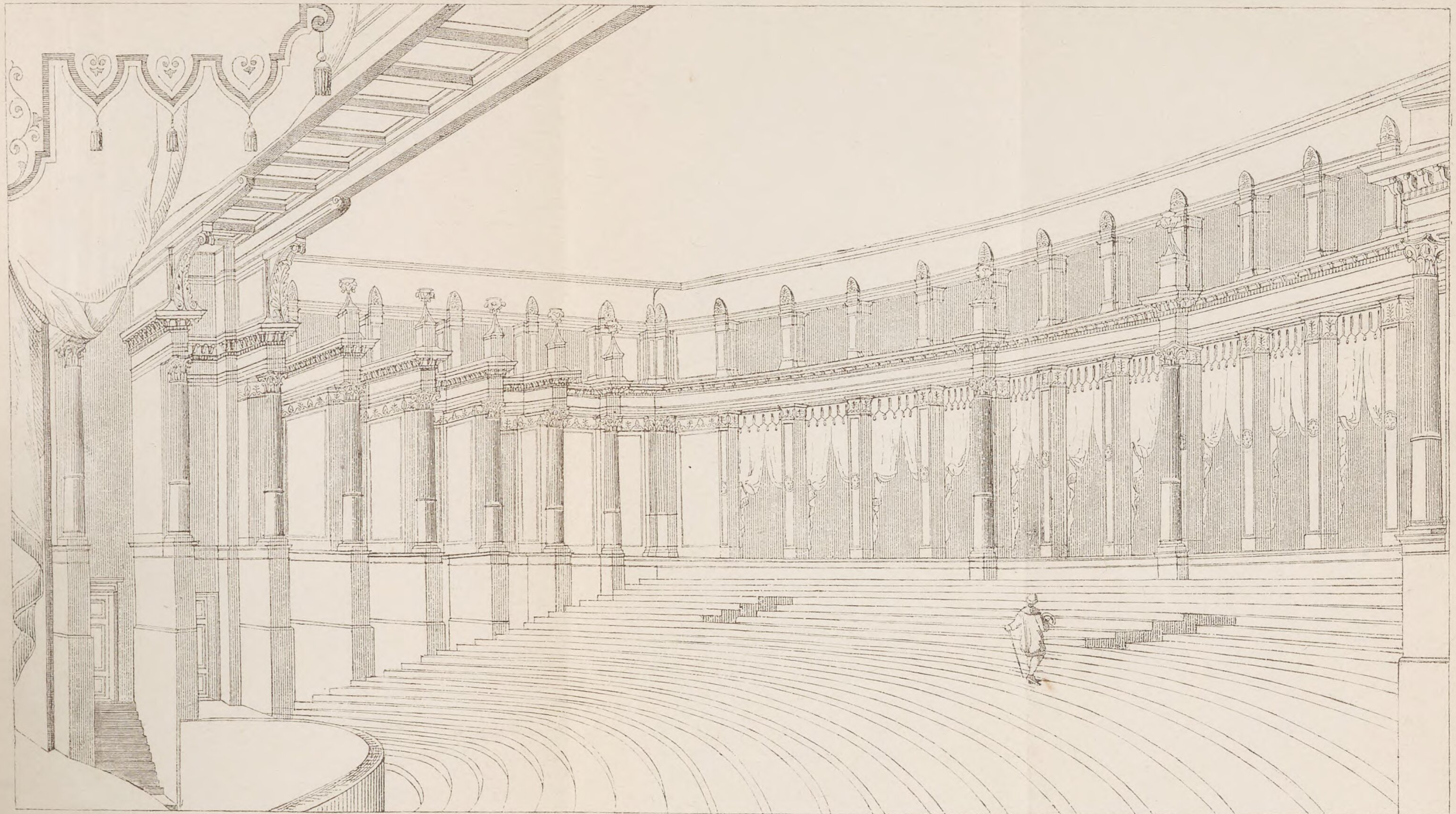
Tafel 2.



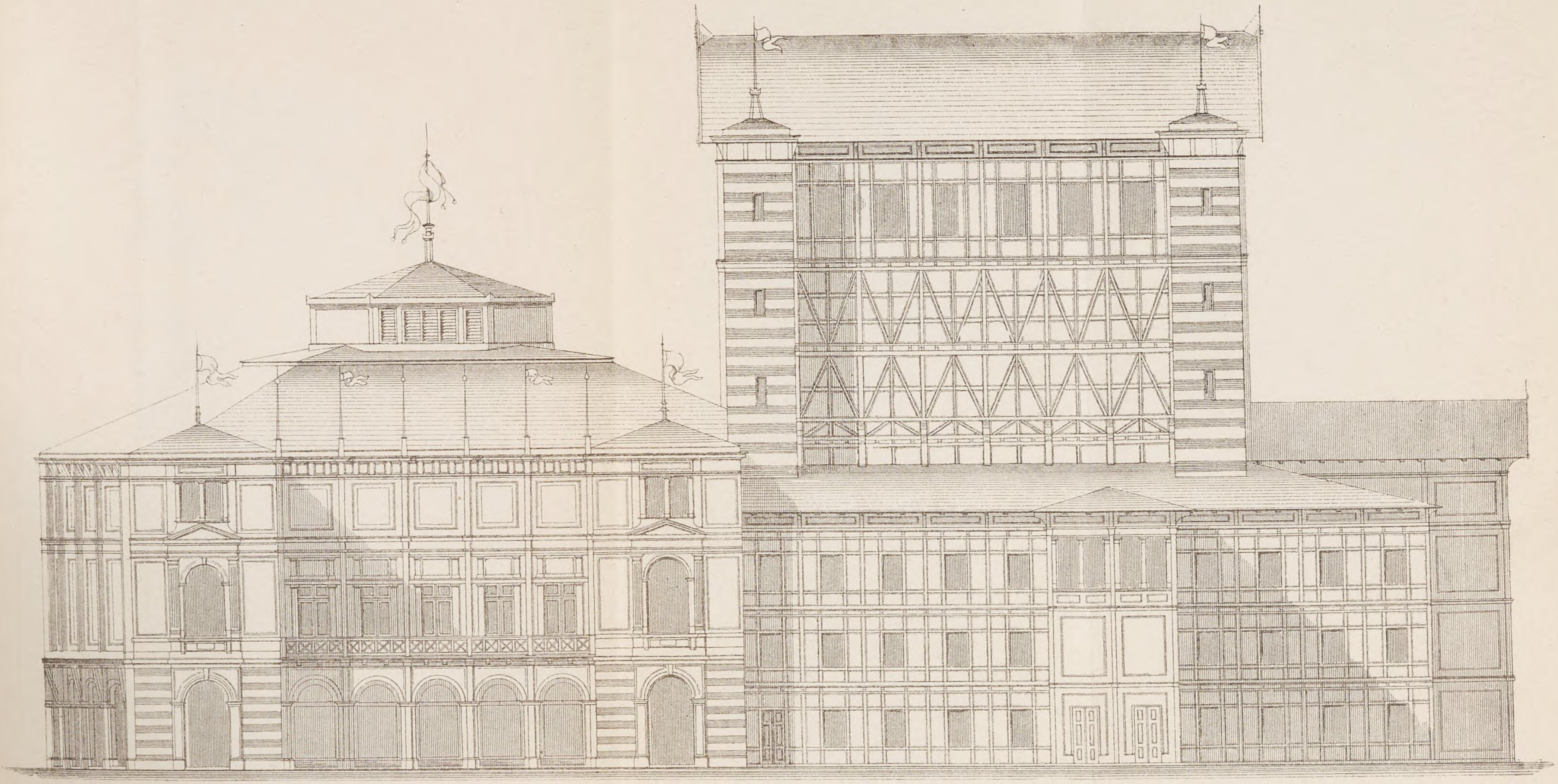
Tafel 3.



Tafel 4.



Tafel 5.



Tafel 6.

